

# 芸術2

大阪芸術大学紀要

# 芸術2

大阪芸術大学紀要

---

---

## 〈目次〉

グリド・システム その機能と発展	J・ミューラー・ブロックマン	1
ウガンダの土器	森淳	11
ウガンダの生活と音楽	森淳・諸井誠・月溪恒子	26
音楽教育の問題点	橋本清司	40
15世紀のフーガの技法	ロベルト・ヴリーゲン	45
建築写真学のレイアウト	さとう健	57
明治の染織	志村光広	64
デザインは一つの専門ではなく一つの態度である	三木康成	71
都市の羽飾り	山口宏	81
「寒地という環境」について	山本利雄	86
環境計画への基礎的ニ・三の視点	渡辺達三	95
芸術創造の問題	村上憲司	103
情報による対人認知および選択行動の変容	滝野伸子	113
ドライデン「劇詩論」とコルネイユ「演劇三論」をめぐって	佐藤勇夫	120
<hr/>		
1972年度夏期特別講座	山口宏	128
第1回日韓三大学デザイン・美術交流展報告	田中健三	132
<hr/>		
Documents of Modern Art 2 — デ・ステイール —	宮島久雄・訳	136
「劇と評論」について	杉野橘太郎	142
「劇と評論」細目	清水芳子・編	145



1. 手描友禪「四季山水図」(縮緬)  
広瀬治助作 慶応3年作製



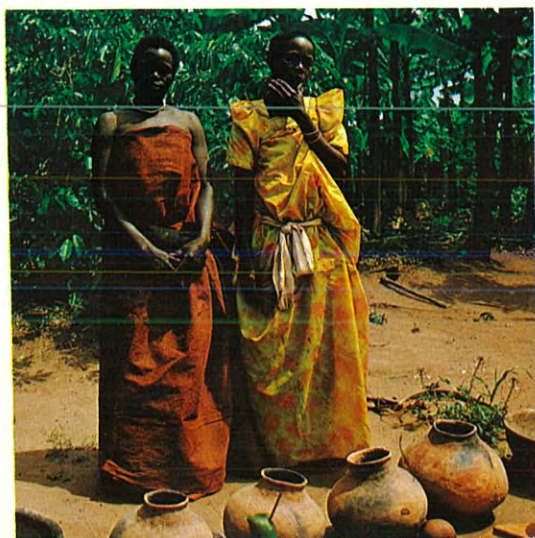
2. 手描友禅  
「四季山水図」裏側



3. 広帯地(緞珍) 左  
「霞に松飛鶴の文様」

4. 広帯地(緞珍) 右  
「寄せ裂文様」





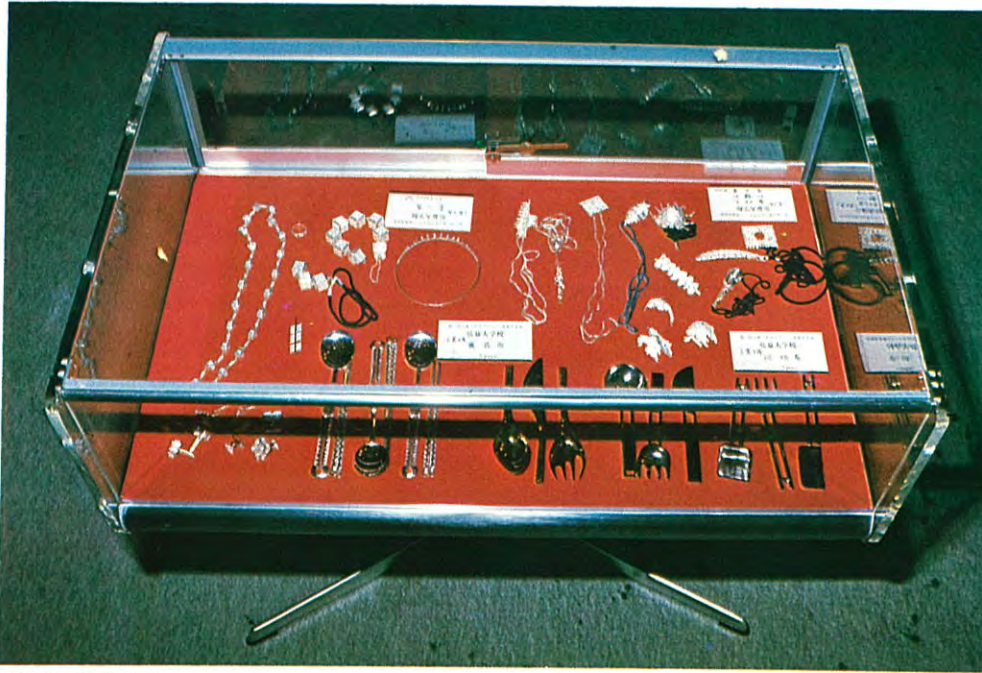
樹皮布を着た女(左)と  
ブスチ(民族服)を着た女  
(シココにて)



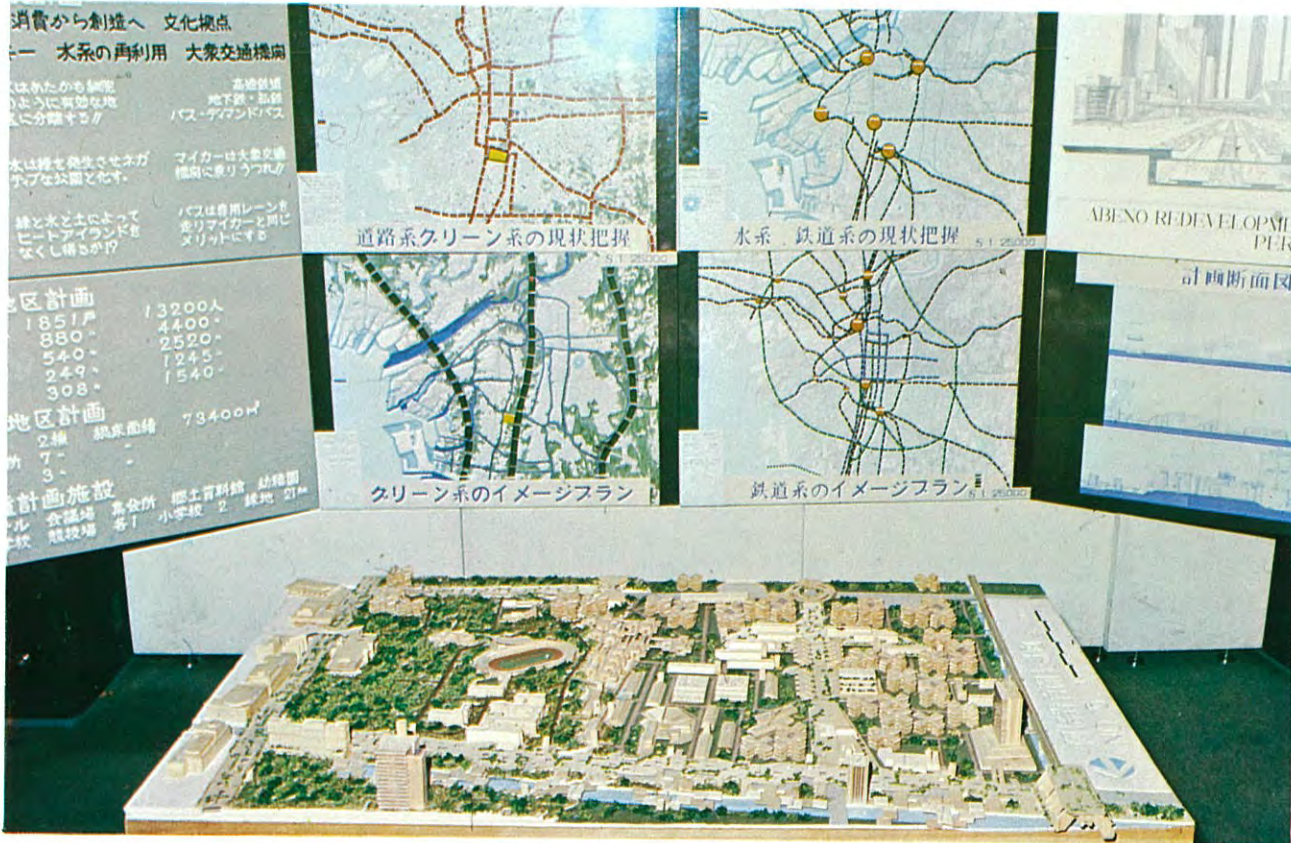
ハーブと板とドラムと(ジヨパドラにて)



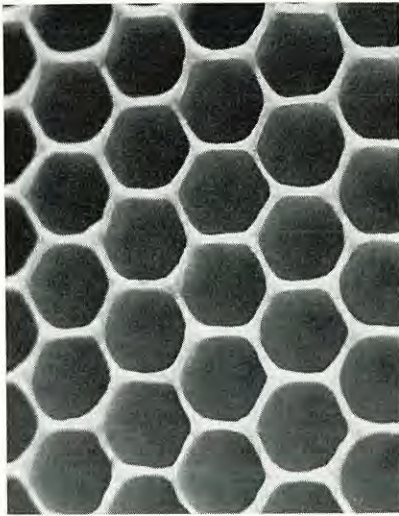
アフリカン・シロホンの演奏  
(ジヨパドラにて)



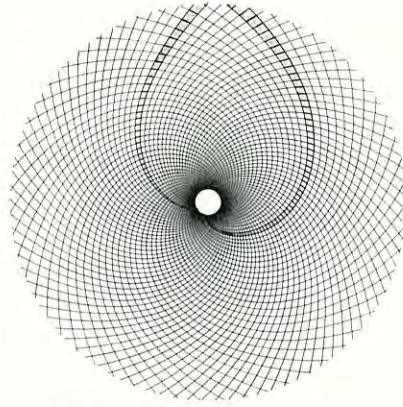
韓国・弘益大学校・美術大学工芸科4年生作品「銀製 Jewlly (腕輪・ブローチ・指輪・首飾)および食器具」



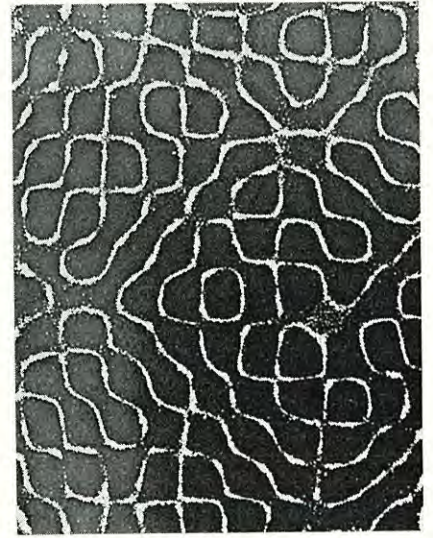
日本・大阪芸術大学 建築学科4回生共同製作「大阪・アベノ地区両開発計画案」



自然における秩序 1  
蜂の巣



自然における秩序 2  
ひまわりの種の配列



イエニー博士による振動音によるパターンの実験  
1962

## グリド・システム その機能と発展

ヨゼフ・ミューラー・ブロックマン

*Josef Müller-Brockmann*

### デザイナーとグリド・システム<sup>1</sup>

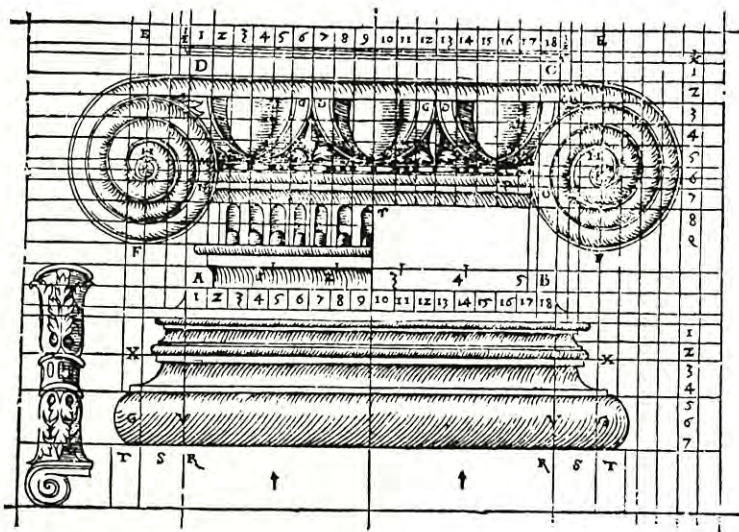
私個人の常々非常に興味を持っている問題で、伝達にたづさわるデザイナーにとって基本的なテクニックの一つであるグリド・システムについて書きたいと思う。グリド・システムは、一方ではデザイン作品の構造を決定し、他方ではデザイナーの社会における責任の問題にも関連している。デザイナーとは、この場合、ヴィジュアル・コミュニケイターとしてのデザイナーを意味する。

グリドは、数個の比例のよい、課題の機能にもっとも適したユニット・システムで、与えられた紙面にプランされたものである。ユニットは、デザインの最小のエレメントである活字の大きさを基準として計算され、分割

は、デザインに柔軟性を持たせるものでなければならぬ。こうして、グリドは、様々な形の性格を持つデザインの要素（色を含めて）に全体の中で一定の比例を持たせ、形式の相互関係を持たせるものである。ここから生れるものは、デザインにおける秩序である。慎重に構成されたデザインは、より明確なより整理された又最も成功的な効果を、アト・ランダムにデザインされたものより持つのはいうまでもない。グリドはその為の補佐手段にすぎず、よいデザインのギャランティになるものでは決していない。

グリドには無限の作り方があり、各々のデザイナーは解決すべきテーマのデザインに適ったそして彼の個性に適ったグリドを探ることが可能である。先づ最初に必要

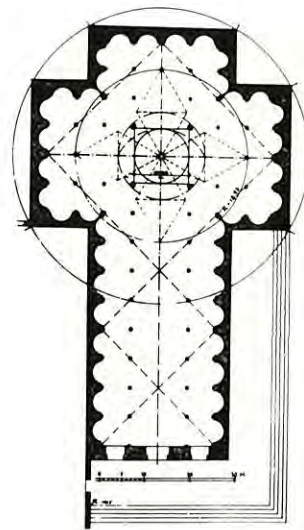




ヴァイトルヴィウスの教えによるイオニア様式の柱頭

なことはタイポグラフィーの確実な知識であり、グリドの正しい作り方を習得する必要がある。更に、グリドは長年の実際の経験を必要とする。単に冷く見えるのみのグリドでなく、美しいプロポーションの面を作り出すことが出来るのは、資料を整理、再構成する能力、知的なプランナー的なタイポグラフィーのそして技術的能力、取りわけ、デザイナーの美的感覚が、グリドが生きるか死ぬかを決定するのである。グリドの基本的な考え方は、いわば一種のデザイン哲学でもある。もしもデザイナーが社会の中の責任者としての自覚を自らに求めるなら、彼は自分のデザイナーとしての機能を、即物的及び客観的なインフォメーションの<sup>2</sup>コミュニケイターとすべきである。この機能によってのみデザイナーは、変革しつつある社会の将来のための建設的な貢献が可能なのである。

さて、即物的な客観的インフォメーションとは何を指すのであろうか？ 定義を試みよう。視覚化されたメッセージの各要素は、読みやすくなければならぬ、つまり伝達面は、最大に知覚されるための可能性を創るべく組織化されていなければならない。ということは、コンポジション自体が既に伝達の最適の意味と伝達の最高の効果を持っているべきである。テーマの優先性を視覚的に明白にするべく与えられた課題に従って面を秩序化出来るデザイナーは、ここで構造の価値判断に於て最高に



フロレンスのサント・スピリト寺院の平面図  
A.D. 526 建築開始

位置する一つの原理的な構造に達することが出来るのである。

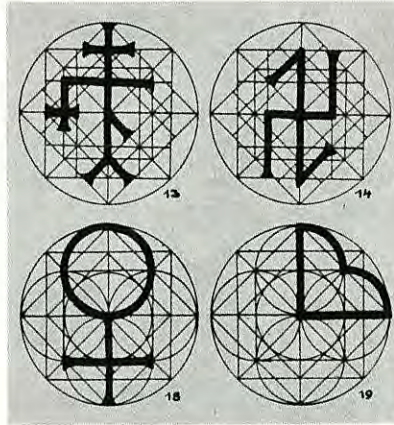
## グリド・システムの発展

ここでグリド・システムの過去の精神的背景に眼を向けてみよう。視覚的文化の初まりに於て、人類は全宇宙が一定の比例の普遍的な法則を持っていることをすでに認識した。規則正しく美しい比例を持つ結晶の形、人間の身体の比例、動物及び植物の造り、音楽、絵画、彫刻及び建築の構造的法則は、唯、決定された比例の法則である。そしてあらゆるコンポジションの法則は、建築に初まるのである。

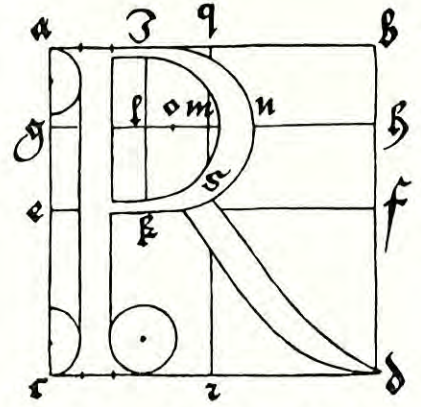
ギリシャ人は、3を完全な数と考えた。何故なら、3は初まり、中間、終りを象徴し、又 $3 \times 3 \times 3$ は随意の数の表現のための充分な範囲を提供するとした。それ故この2組のシステムは、様々な音楽上の音程に使われる比を提供している。例えば、 $2:3$ は五度、 $3:4$ は四度、 $8:9$ は長音、 $1:2$ はオクターブ等々。これらの2組のシステムは調和的な比例の基本をも提供している。ギリシャ人の発展させた他の比例のシステムは、ダイナミック・シンメトリー<sup>3</sup>、或いは分割比例に基くものであった。この比例グループで今日最も知られているものは黄金律であり、コルビュジエは黄金律による連続的比例即ちモデュール・システムを発展させた。ピタゴラス、ヴィト



顔のコンポジションのシェーマ  
オネクールらのスケッチ帳より 13世紀



ドイツ石工のサイン 15世紀



プロポーションによるアルファベットのデザイン  
デューラー 1525

ルヴィウス<sup>4</sup>、オネクール<sup>5</sup>、デューラー<sup>6</sup>に至るまで、すべての美の理論は黄金律によるものであった。ルネッサンスの建築家は、音楽の和声理論を学ぶ必要があり、画家は黄金律をコンポジションの骨組みとした。

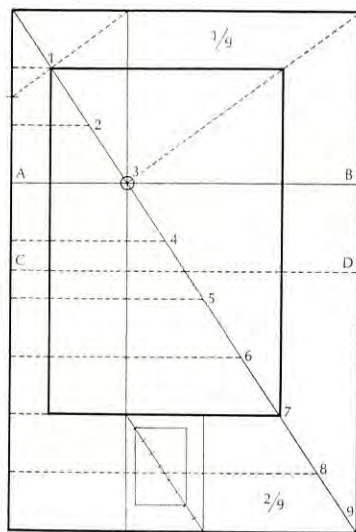
印刷術の発見以前、本は手書きで作られた。中世の代書家達は、既に比例の法則を各々造本所の秘訣として保存し、全く極くまれにしか公表されなかった。その比例は紙のサイズと本のページ数との関係、ページ数と印刷される部分の紙面における位置、マージン、文字の大きさとサイズ等であった。グーテンベルグ当時の手書きの本の研究をやったロザリオによれば、 $2:3$ の比例が、タイポグラフィの最も使い道のある比例であり、 $3$ は当時及びその後継者達による印刷物のプロポーションの基本数字であったことを、グーテンベルグによる印刷された最初の聖書やその他多数の例によって明らかにしている。このようにヨーロッパ文明を育てた芸術家及びクラフトマンは、ルネッサンス以後も、造形のあらゆる分野に於て、美と調和の基準としてのプロポーションを常に求めて来た。造形するということは、美的感覚のみならず、鑑識力、直感力、思考力、計算力の全能力を用いることに他ならなかったのである。

18世紀後半の産業革命の初期に於て、新たな社会的な問題の他に生産と構成のための新しい材料及び方法がも

たらされた。1851年のロンドンにおける第1回万国博の際の水晶宮は、その鉄骨構成により、歴史上の一つのエポックとなった。デザインは簡易な組み立てと分解を目的とした構造的なエレメントより構成され、他の目的のために再び建てられることが可能であった。当時既に鉄の構造的単位は、芸術的表現を持つものとしての追求はなされていたが、水晶宮の完成をみるまでは高度の洗練さを得るに至らなかった。それ以来、エレメントによるパターンにおけるガラスと鉄のシンターゼは、全く空前の面的効果を作り出した。統一性と重厚さ、室内全体における広々とした軽快さが全体の印象であり、壁と室内空間との境界は、全く消失し、室内と屋外は視覚的につながった。組み立てを簡易にするための手順とその際の合理的な思考は、既に近代のデザイン方法の特色を示したのである。

20世紀初期には、政治的、経済的、社会的、技術的或いは文化的変革が全世界を襲った。ロシア革命、ますます増長する手工業よりオートメイションへの交替、多数の労働者の待遇改善を保障する社会的立法、すべての自然科学及び技術分野における進歩、後進国諸国の目覚め等がそれらであった。そして特に私のテーマに関連する芸術における新しい諸傾向は、形と色の分析より生じる要素的な観念によって伝統的な美のパースペクティブに決定的な修正を加えた。

TABVLA REGIONVM					
	lb	mi		lb	mi
Hybernia	m	1	Madeburgi	a	10
Saxonia	m	3	Erfordia	a	1
Oxonium	m	5	Lips	a	10
Compothia	m	8	Ingolstadtum	a	1
Cytha	m	12	Nuremberga	a	1
Tolstum	m	12	Raitibona	a	1
Corduba	m	12	Vina	a	1
Cefaraugula	m	1	Praga	a	1
Rhotomagus	m	1	Vratavia	a	1
Parifus	m	1	Cracovia	a	1
Lugdunum	m	1	Calchouta	a	1
Burdigala	m	1	Buda	a	1
Auincia	m	1	Segna	a	1
Vienna	m	1	Vienna panoni	a	1
Vienna punitia	m	1	Patavia	a	1
Maffilia	m	1	Solezburgum	a	1
Prugia	m	1	Salzburgum	a	1
Gandoum	m	1	Vilacium	a	1
Tractum	m	1	Braxina	a	1
Colonia ag	m	1	Venetie	a	1
Machina	m	1	Ancon	a	1
Maguntia	m	1	Roma	a	1
Herbitolis	m	1	Larentum	a	1
Argentaria	m	1	Brundisium	a	1
Constantia	m	1	Neapolis	a	1
Augusta uidd	a	1	Florentia	a	1
Dacia	a	1	Alediolanum	a	1
Suetia	a	1	Taurinum	m	1
Lubeca	a	1	Genoa	m	1
Dantiscum	a	1	Sardinia	a	1
Prantuaiga	a	1	Sicilia	a	1



グーテンベルグ時代のタイポグラフィック・プロポーション



グーテンベルグ印刷の聖書 1452~1455

ニュールンベルグのカレンダー 1474

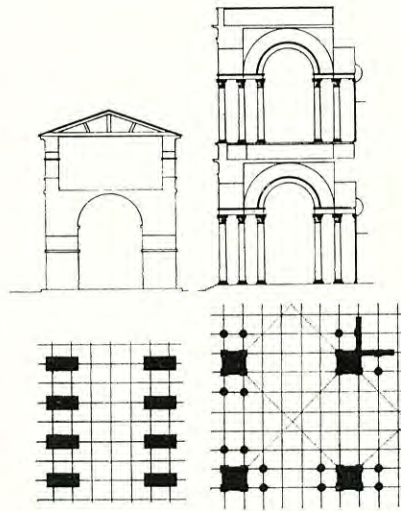
ロシア構成主義、マレヴィッチのシュープレマティズム、ポーランドのメカノ・ファクトリア<sup>8</sup>、更にオランダのデ・スタイルは、二次元及び三次元における要素の厳しい形上の統制においていわゆる“構成主義”の一線上にあった。彼等が生み出した新しい思想と刺激を通じて我々の視覚文化は全く新しい局面を展開することになる。その後、1907年には、ドイツ工作連盟が結成され、1913年にはスイス工作連盟及び工芸美術学校の設置がなされた。とりわけ、ワイマール後期のバウハウス（創立1919年）の教育は広範囲に今日に至るまで、近代デザイン教育の先駆として影響を及ぼしている。だがバウハウスも近代デザインもこれらの20世紀初頭の諸運動の思想なしには全然考えられないのである。特にデ・スタイルのドゥエースブルグは、1921年から1923年までワイマールに滞在しバウハウスに最も影響を与えた人物とみなされている。個性が人並みに強く攻撃精神に富んだドゥエースブルグはバウハウスの教授となる為の、穏健派のグロピウスの意こそ得なかったが、バウハウスに於ては、数度講義を試みた。1922年、彼はワイマールに於て、構成主義者会議を開催、600人の参加者を得たことが記録されている。これはバウハウスの創立以来のロマンティシズムと一種の神秘主義及び表現主義的傾向への彼なりの批判の表現でもあった。彼は、バウハウス当初よりの中世風の手工業崇拜に反対し、機械による近代的大量生産

におけるデザインつまり今日の“インダストリアル・デザイン”を説いた。この彼を中心としてワイマールには“スタイル・グループ”が出来ていて、ブルヒャルツ、デキセル<sup>10</sup>、グレーフ等がこれに属していた。いわゆる“バウハウス・スタイル”は後のインタープリティションが作り上げた一つの神話であり、バウハウスに関しては、1945年以後ジャーナリズムが作り上げたあまりにも単純化されたクリッシュェがあるのみである。いわゆる“バウハウス・スタイル”はそれ以前及びそれ以外に既に存在していた1920年のスタイルであった。これに関してはここでふれないが、1920年代の即物的デザイナーであるリッキー（1890~1941）、チホルド（1902~）、ツヴァルト（1895~）、スクイテマ<sup>12</sup>（1897~）、タイゲ（1900~1956）、デキセル（1890~）等の実践的作品及び文献記録についての再検討及び再評価は必ず必要なことである。

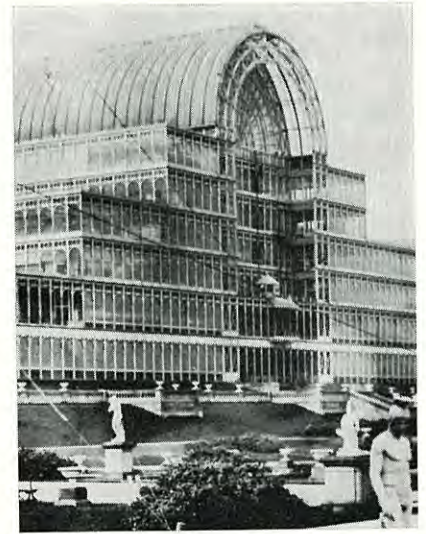
特にリッキーはタイポグラフィの分野に於て、ロドチェンコ<sup>15</sup>（1891~1956）、クルツィス<sup>16</sup>、アルトマン<sup>17</sup>、ガン<sup>18</sup>に加ってパイオニア的天才の業績を残し、バウハウスの外で常にバウハウスを刺激し影響を与えた巨匠の一人であった。彼によって、デザインは、フォト・モンタージュと一体化され、タイポグラフィと水平線の強調、細心に構成された活字と印刷部品とが未来主義的緊張のうちにインテグレートされた。彼のあと一つのデザインの方法は、構成主義者のシンターゼと、シュープレマティ



ユニット・システムを既に持っていた日本建築、  
桂離宮 1620~1658  
撮影 ミュラー・ブロックマン



デュラン Jean Nicolas Louis Durand 1760-1834  
著 Précis des leçons d'architecture より古典主義建築の柱のアレンジを示すもの



クリスタル・パラスト 大よそ1855

ティズムの原則に基くものであった。

バウハウスは、1923年の展覧会と共に、芸術からの訣別、かつての“芸術と手工芸の統合”を“芸術と技術、新しい統一”におき変えた。グロピウスは、イッテンの去った後、構成主義者モホリ・ナギを教授として招く。彼は、“新しいタイポグラフィは、語る形式による明確なメッセージでなければならない”という方針に従って、グロピウスと共に14冊のバウハウス本の編集をし、デザインした。彼は又写真を、コミュニケーションの力強く表現的な媒体として、タイポグラフィと共に用い、実験作品を作った。彼は次のように説明している。“写真は、視力によって認知出来るすべての物の視覚的な表出であり、タイプ・フォトは、視覚的正確性の最高度をもって表現されるメッセージである。”

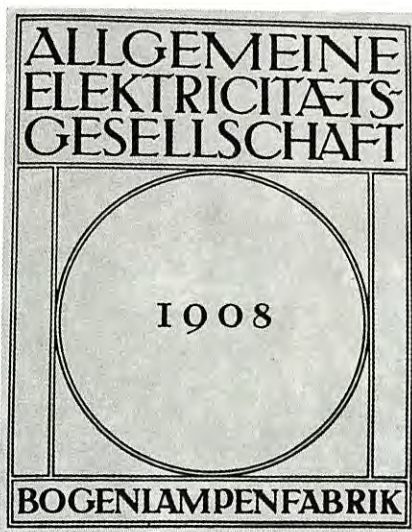
チホルドは、1925年に“要素的タイポグラフィ”，次いで1928年に“新しいタイポグラフィ”を公刊した。彼の理論は、タイポグラフィの新しい規定の再思考を要求するものであった。タイポグラフィは最高の伝達効果をもって客観的で機能的であらねばならぬとした。印刷物が明快な形を取り、伝達の容易なものでなければならぬのは極めて当然のことであり、その考え方は尊重されねばならない。コミュニケートされる文章が植字される方法は、活字の材質その物の性格を無理強いはならない。印刷物は、必要なことを、明確な、良く統

制された方法で語るべきである等が彼のマニフェストであった。

同じく機能的構成主義的線に基いて、ハーバート・バイヤーはバウハウスに於て、モホリ後タイポグラフィの教育にあたった。規格化されたサン・セリフが殆ど全面的に用いられ、円、正方形、長方形、三角形そして三原色がタイポグラフィの主要なエレメントとして用いられた。1925年、彼は、大文字なしのタイポグラフィ作品を実施した。

近代デザイン思想の進展の中で、特にグリド・システムと関連して注目されねばならないのは建築における規格化と標準化の問題であろう。グロピウスは、既に1909年、限られた数のユニットで既製住宅の大きなヴァリエーションを得るための唯一の方法であると、建築の産業化、ユニットによるプレファブの必要性を認めた。

ミースの建築の最も主要な美である“フレキシブルな空間”思想は、1940年のシカゴのイリノイ工科大学の全体のプランに典型化される。つまり用地全体を多数のエレメントに細分し、そのエレメントは、建築物の配置の際のシェーマになるものである。更に、“この30年以上、数学の血液が建築家及び画家としての私の作品の血管中を流れた、何故なら、音楽が、常に私自身の内に存在したからである”と述懐するコルビュジエは、黄金律から発展させた、建築のための彼自身のプロポーション・シ



カタログの表紙デザイン  
建築家ペーレンス 1908



メカノ・ファクトワ第1回展ポスター  
バルレヴィ 1924



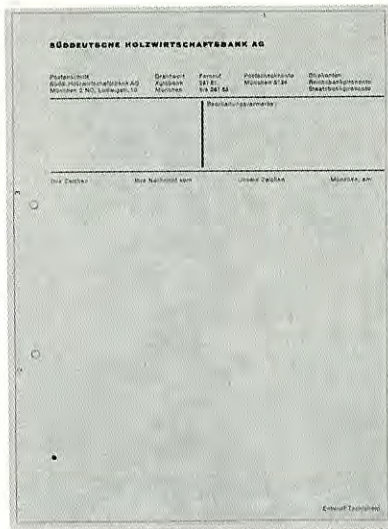
本“クンストイズム=芸術主義”の表紙  
リシッキー 1924

ステムつまりモジュールを発展させた。こうしてデザイン各分野に於て、問題に対する解決は、機能主義と材料に対する妥当性に於て求められ、これらの分野における従来の芸術家的タイプは、デザイナーと交替した。デザイナーは、課題の科学的分析に於て訓練され、知的なプランナーとして新しいデザインの理論と創造に向うのである。

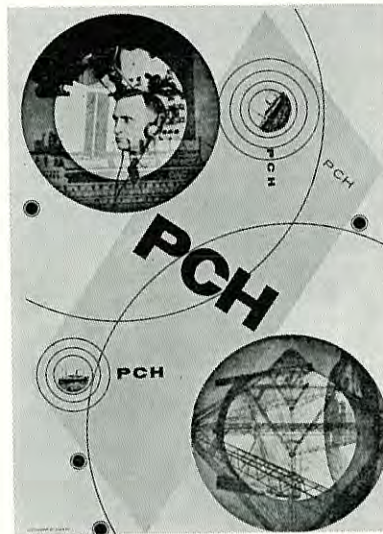
以上、グリド・システムのバック・ボーンになっている思考を追ってみた。中世に於て、単に聖なる数字としての3を基準にするプロポーションによるグリドは、より複雑な造形要素—写真、図表、統計図、イラストレーション及びコピー（タイトル、サブ・タイトル、本文註、キャプション等々の総合体）の集合情報体—を、デザイン、印刷過程、伝達、理解の最高の効果を目指して、平面をユニット化することにより、よりフレキシブルで合理的かつシステムティックなデザインを可能にするデザイナーのための新しい技術となった。

スイスは、1900年既にポスター初期のカオスの状態を統制しようとして公共ポスター協会 APG (Allgemeine Plakatgesellschaft—ポスター配布と貼りつけのオーガニゼーション) をジュネーブに設立し、自然、国土、記念各物委員会と共に、自然、町、村落の外観をそこなわない、ポスターの貼り場所を設定、貼られる方法を考案し、タ

ブローの設置を行った。ついで、1903年には、全国的にポスターのサイズをいわゆる世界サイズ (Weltformat, 90.5×128cm) とイギリス風あるいはロイヤル・サイズ (64×102cm) に決定した。これは現在に至るまで他国デザイン界の注目し、模範としている事実である。こうした確実で実践的でオーガニゼーションの才能のあるスイス人は、その堅固な形意識をもって、制作にあたり、大戦中は戦争を体験しないという幸福な事情（諸外国よりの戦争故の影響は、やはりスイスを戦わぬ戦時体制にしたとはいえ）によって、デザイン界における全体的な質的向上、問題点の追求及び明確化、或いはコーポレート・イメージ及び環境とインテグレートしたデザインのシステムティックなアプローチを可能とした。そしてそれらは、戦後スイスを訪れた諸外国のデザイナー達の口をそろえて驚嘆し評価するところとなったのはいうまでもない。こうしたデザイン環境の中に於て、グリド・システムのシステムとしての発展がなされたのであった。1957年、私はチューリッヒの工芸美術学校 Kunstgewerbeschule Zürich に於て“システムティックなデザイナー”の教育を意図し、グリド・システムをカリキュラムの中に編成し、これは最高学年におけるやはり私の採用した課題“コーポレート・イメージ”のシステムティックな作成へと連なる基本となるものであった。



レター・ヘッドのデザイン  
チホルド 1930



パンフレットの表紙  
ツヴァルト 1928



“レーニンの旗のもとに社会主義の建設を！”  
ポスター クルツィス 1930

グリドは、タイポグラフィ、写真、図表等のデザインされるべき種々のエレメントを、あらかじめ資料分析し計算されたプランによって、統一的にそしてシリーズ的にデザインを可能にする初めてのシステムである。特にシリーズ性、及び統一性を強調しなければならぬ分野のデザインには、必要な方法としての評価を、意識あるデザイナーの間に於てもたれるに至っている。

現在のヴィジュアル・コミュニケーションの複合性はグラフィック・デザイナーをますます、かつてのより芸術的職業から科学的なものへとしている。形と色を見る眼に加えて、インテリジェンス、構造的に及び建築的にデザインする能力、コンポジションの確実なセンス、特にグリドの場合、論理的な思考能力、これらは、創造的な仕事のための欠くべからざる道具なのである。そのための教育方法及び内容の再検討の必要性を強調してこの稿の結びとしたい。

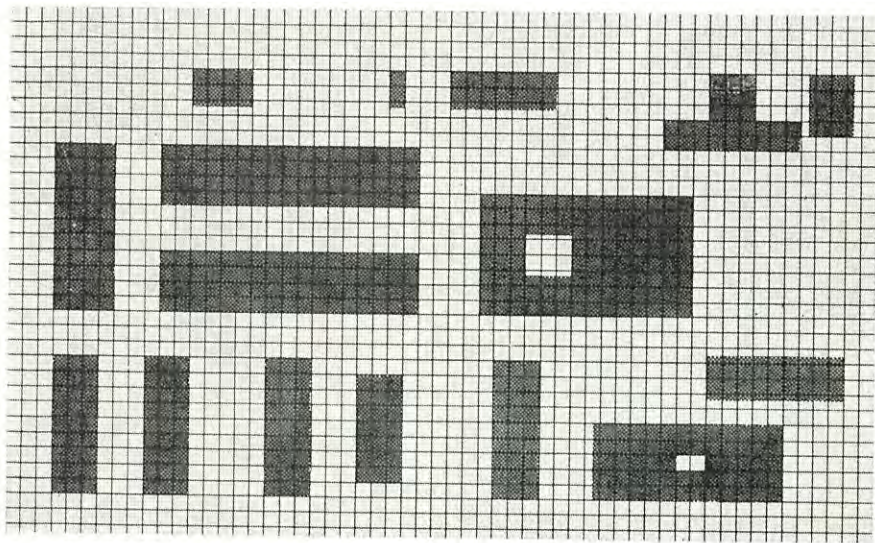
1  
グリド・システム (英語Grid System, 仏語système des trames 独語 Raster System) ラテン語 Rastrum 熊手, 格子の意より派生する。ここでは日本で最も普通に使われている例にならってグリド・システムで一貫する。

2  
sachlich und objektive Information  
sachlich=即物的, つまり物事を進行させる際、個人的な利益を求めず、より高い秩序を成就させるための、仕事における心的精神的傾向、即物性的前提は偏見と先入観なしに事実を理解する能力であり、従って服従と献身の能力である。この即物性はドイツ人間では主徳の一つとされている。W. Sauer, "Ueber das Sachliche," in ZpF, Bd. XI, 1957

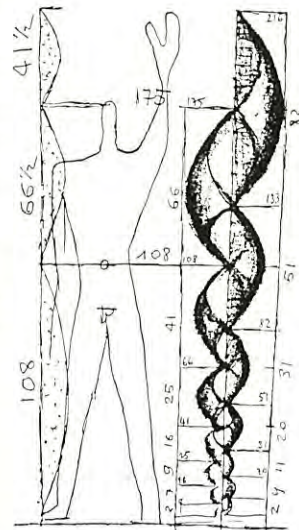
著者は即物的客観的インフォメーションを“本質的に社会的文化的な課題”と考えている。この考えを更に著書より要約すると、造形が無名で即物的であればある程、テーマが明確な表現をとる。それ故、このデザイン行為は、社会との関係に於てより有意義で然も必要なものである。デザイナーは客観的な事実の忠実な伝達者として、テーマに即した形、色、表現テクニック等の即物的制作方法に於て訓練されなければならない。そして、このデザイン態度の一般的な発展を促がすこともデザイナーの重要な課題と考える。

3  
Jay Hambidgeの説でシンメトリーには、長さ又は面積が整数比をなすものつまり割り切れるもの(スタティック・シンメトリー)と割り切れないダイナミック・シンメトリーがあるとした。

4  
Vitruvius  
ローマ時代の建築家(88-26 B.C.) “De Architectura libri decem”を書いたが調和的プロポーションに関する最も古い文献であるプラトンの寸法と数に関する哲学より筋をひいた著書とされる。



イリノイ工科大学キャンパス平面図部分  
 ミース・ファン・デル・ローエ 1940



モデュール・システム  
 コルビュジエ 1946

5

Vuillard de Honnecourt

13世紀フランスの建築家。“Incipit materia porturature”(構成された図の試み)と題するスケッチ・ブックが残っている。ダイアゴナルな線をシェーマに入れることにより作図の際のフレキシビリティときびしさを意図した。

6

Albrecht Dürer, 1471-1528 ニュールンベルグ生れ。ユークリッド、アルベルティ、ピエロ・デラ・フランチェスカを常に研究。著書に“Proportionslehre”(比例研究)があり、基本形としての三角形、四角形及び五角形の面積の問題と取り組んでいる。Dürerの言葉として“Ohn rechte Proportion kan\_ye kein Bild vollkommen seyn”(正しい比例なしに絵は完全であろう筈はない)がある。

7

Raul M. Rosarivo : “Divina proporción tipográfica ternaria”  
 Ed. Semca, Buenos Aires, 1947

8

Mechano Faktur, Henryk Berlewi 1894-1967 による1923年ワルシャワにおける芸術宣言, 1924年同名の小冊子を刊行第1回の展覧会を開催する。同年, Berlewi は前衛詩人アレクサンダー・ワット Aleksander Wat とスタニスラフ・ブルシュ Stanislaw Brucz と共に “Reklama Mechano メカノ宣伝” と称する宣伝デザイン事務所を設立し, ポーランドにおける構成主義的機能主義的芸術及びデザイン運動の始点を作った。

Henryk Berlewi : “Funktionelle Grafik der zwanziger Jahre in Polen”, Neue Grafik No. 9, Walter Verlag, 1961

9

J. Müller-Brockmann : “Gestaltungsprobleme des Grafikers”  
 Verlag Arthur Niggli, 1961

10

Max Burchartz, 1887 Elberfeld/ドイツ生れ。1906~1908デュッセルドルフの美術学校に学ぶ。第一次大戦後, ハノーヴァーとワイマールで絵を画き, ベルリンにおける芸術家グループ“November Gruppe”の第1回展1919及び1923に参加。1922年以来, ボッフムとエッセンに於て, 宣伝デザイン, 室内及び形態デザインに従事。1926~1933エッセンの Folkwang Schule の宣伝デザインと写真の教授となる。“Gleichnis der Harmonie” 1949, “Gestaltungslehre” 1953等の著書がある。

11

Werner Graeff, 1901 Wuppertal/ドイツ生れ。1921年ワイマールのバウハウスに入学。Theo van Doesburg がワイマールに住みついて以来, 彼について学ぶ。1922~1930 “スタイル”グループに加わる。構成主義的作品と並び, 抽象映画のための楽譜と国際交通標識の仕事を発展させる。1934スペインに移民, 戦後エッセンに戻り, 1951~1959 Folkwang Schule の教授となる。現在エッセンに住む。

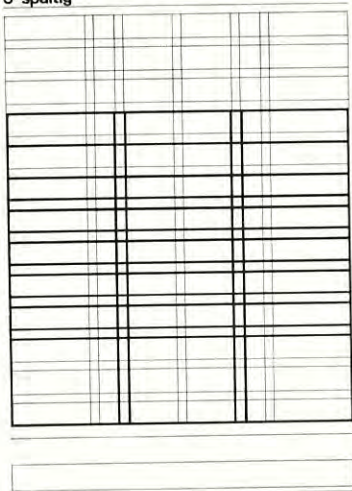
12

Piet Zwart, 1885 Zaandijk/オランダ生れ。1902~1907アムステルダム工芸美術学校, 以後2年間技業工業大学に学ぶ。1919 “スタイル”との接触, 以来彼の色彩は “スタイル”の原則 “赤・黄・青”で一貫する。1921~1926有名なオランダの建築家 H. Berlageのアシスタントをつとめる。1921初めてのタイポグラフィ作品を作る。1925オランダ・カーペル工場の為の宣伝デザイン及びタイポグラフィのデザインをする。1925~1928 “Het Vaterland”誌の建築のための通信員をつとめる。1925以後写真モンタージュ作品を作る。1959 Quellinus賞, 1964 David-Röell賞を受賞する。  
 Fridolin Müller : “Piet Zwart”, Verlag Arthur Niggli AG, 1966

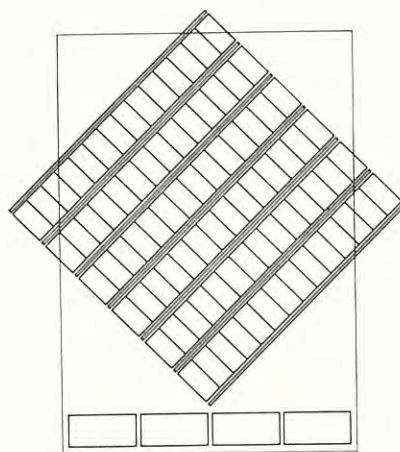
13

Paul Schuitema, 1897 グロニンゲン/オランダ生れ。1916~1920

Raster für Umrandungslinien  
3-spaltig



ユニットによるパンフレットのためのグリッドの一例  
ミュラー・ブロックマン 1965



シリーズであるポスターのためのグリッド  
ミュラー・ブロックマン 1959



作例の1 音楽会ポスター

ロッテルダムの美術学校で絵画と彫刻を学ぶ。1926年来、宣伝デザイン及び室内及び展覧会デザインをする。Zwart と同様、自分で撮った写真をグラフィックに取り入れ、写真モンタージュ作品を作る。フィルム作品“木靴”を作る。1930～1963デン・ハーグの王立美術学校教授をつとめる。Zwart と共にオランダにおける即物的インフォーマティブなグラフィック・デザインのパイオニアである。現在ヴェッセナール/オランダに住む。

Paul Scquitema : “Neue Typografie um 1930”

展覧会カタログ“オランダ前衛のパイオニア Paul Scquitema”,  
Kunstgewerbemuseum Zürich, 1967

14

Karel Teige, 1900-1951 プラーク生れ。芸術学を専攻し、多くの雑誌の編集長及び刊行者、従って、主としてエディトリアル・デザインをする。画家及び、チェッコの詩の一つの派をなし、ヨーロッパの超現実主義の先駆を見なされている“Poetismus”の主要な芸術理論家である。1920近代芸術のための“DEVĚTSIL 協会”の結成者の一人、1934 Vitezslav Nexval と共にプラークにおいて超現実主義グループを結成する。1966、1920年代の彼の論評が初めて全集として続いて1940年代の全集も発行された。

Karel Teige : “Liquidierung der ‘Kunst’, Analysen, Manifeste”,  
Edition Suhrkamp, 1968.

15

Alexander Rodchenko, 1891-1956 セント・ペータースブルグ/ロシア生れ。1907カザンの美術学校入学、1914卒業資格なしに学校を去りモスクワのストロガノフ Stroganoff 応用美術学校に行き、グラフィック部門で1年学ぶ。1914～1915リシキエを含む当時のロシアの若い世代同様マレヴィッチから影響をうける。1916タトリンの招待で“マガジン Magasin”展に抽象画を出品以後は、タトリンの理論の影響を受ける。1918 INKHUK (芸術的文化研究所)の結成者の一人で所長をつとめる。1922プラウダ記録映画との協働“映画写真 Kinofoto”誌のためのタイポグラフィ

ィ・デザインをする。1923以後、宣伝デザイン、エディトリアル・デザイン又は劇場のためのデザインを多くする。詩人マヤコフスキーとの協働も初まり、多数の詩集のための写真モンタージュをなす。

16

Kluziss, ロシア生れ。構成主義者グループ、“ウノヴィス Unowis”の一員である。構成主義のグループに二つあって、Unowis はマレヴィッチ、リシキエの下で材質と面を対象とする二次元の構成グループで、材質と空間を対象とする三次元の構成グループは“オブモフ Obmochu”と呼ばれた。彼についての詳細は不明であるが、革命以後の国立出版所での本のデザインを多くしたといわれる。

17

Natan Altmann, ロシア生れ。パリでキュービズムの影響をうけ1914第一次大戦の勃発と共に再びロシアに戻る。リシキエ、マレヴィッチ、タトリン、ロドチェンコ等が革命後の町や道を構成主義的宣伝芸術で飾った時、アルトマンは、当時の首都であったペトログラドの宮殿広場の革命祝典の為のデコレーションを受けもった。1917年の革命後、自由工房 Swomas と変革したペトログラドの美術学校の教師で革命派に属した理論家であった。1918ペトログラドにおけるIZO (国民教育委員会 Narkomprosの美術部門)の指導者であった。

18

Alexej Gan, ロシア生れ。構成主義とシュープレマティズムに基いた造形理論に支えられたリシキエに対し、タイポグラファーであるガンは、ロドチェンコと共に純粋に構成主義造形理論をタイポグラフィに応用した。彼は又“プロレトクルト (プロレタリア文化)”運動—1906結成—の主要な代弁者であると同時に構成主義の理論で著書として1922年に発行された“構成主義”があり、これは構成主義グループのイデオロギーについての最初の重要な公表記録である。





グリドを利用したシンボル作成  
アイヒャー他 1969



ユニット三次元スクリーンによるキネティック・  
グリドの可能性の一例モントリアル万博チェコ館  
ヨゼフ・スヴォボダ 1967

撮影ミューラー・ブロックマン

## あとがき

これは1971年2月カナダのオッタワ市のカールトン大学建築学部における講演内容を、特にヴィジュアル・コミュニケーションに関係ある日本人読者を対象として原稿用に手を加えたものである。なお、グリド・システムの具体例については、著書“グラフィック・デザイナーの造形問題 Gestaltungsprobleme des Grafikers”, Arthur Niggli Verlag, 1961 を御参照頂きたいと思う。

(日本文責及び註・吉川静子 在チューリッヒ)

## 参考文献

- Walther Lietzmann : Mathematik und bildende Kunst  
Ferdinand Hirt in Breslau, 1931
- Walter Ueberwasser : Von Mass und Macht der alten Kunst  
Heitz & Co., 1933
- Heinrich Wessling : Das Gesetz der Baukunst Plastik-Malerei-Musik  
Verlagsbuchhandlung Fr. Wilh. Ruhfus, 1952
- Otto Hagenmaier : Der Goldene Schnitt  
Heinz Moos Verlag, 1963
- Charles Bouleau : La géométrie secrète des peintres  
Aux éditions du seuil, 1963
- Karl Freckmann : Proportionen in der Architektur  
Verlag Georg D. W. Callway, 1965
- Camilla Gray : Die russische Avantgarde der modernen Kunst  
1863-1922  
Verlag M. DuMont Schauberg, 1962
- O. A. Shvindkovsky : Building in the USSR 1917-1932  
Studio Vista London, 1971
- Sophie Lissitzky-Küppers : El Lissitzky  
VEB Verlag der Kunst, 1967
- Heinz und Bodo Rasch : Gefesselter Blick  
Wissenschaftlicher Verlag Dr. Zaugg. & Co., 1930
- Eckhard Neumann : Bauhaus und Bauhäusler  
Hallwag Verlag, 1971
- Josef Müller-Brockmann : Geschichte der visuellen Kommunikation  
Verlag Arthur Niggli, 1971

# ウガンダの土器

森 淳

## はじめに

この土器に関する調査報告は、1968年3月から、1971年3月に至る3ヶ年間に、ウガンダ工科大学（Uganda Technical College）に勤務していた期間に、ウガンダ共和国内で調査を行ったものの報告である。

アフリカ諸国のほとんどは、かつての植民地行政から離れて独立し、それぞれの政府のもとで近代国家へと脱皮をはかっている。しかしその反面、地方には未だに従来の生活が残っていて、人類学、民族学的な立場からの研究者にとって、重要なフィールドの一つである。このことは私にとってもまた同様な興味を抱かせる場所であった、かねてより私は、縄文式土器の機能と形態に関する考察を続けて居り、そのなかでも特に煮沸具を取り上げていたこともあって、現在に至ってもなお原始的な形態の土器を用いて煮炊きを行っているアフリカ人の生活は、推測の域を出なかつた縄文式土器の使用についてを、それらの土器と類似の原地人土器の実際の使用を観察することによって、類推を更に深めることができた。

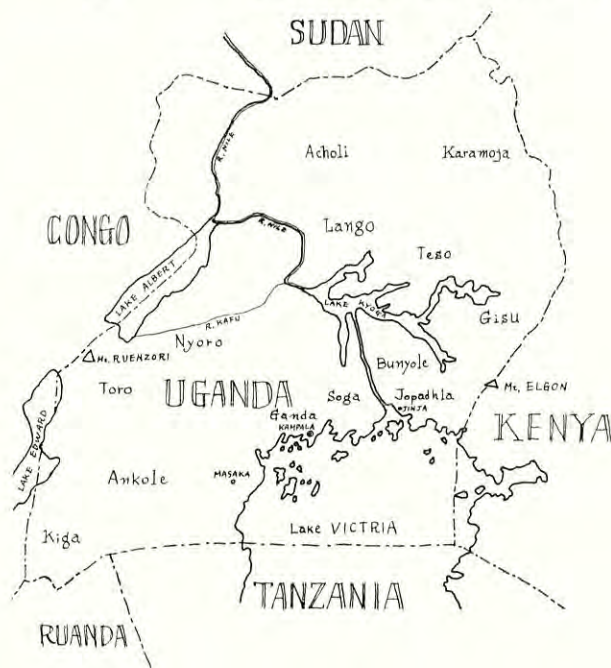
また、これの調査をするに当たって、それぞれの部族出身のアフリカ人学生の協力がなかつたならば、恐らくは不可能なことであつたと思われる、30以上もの異つた部族語をもつウガンダ共和国では、部族間の言語が異り、ある部族同志では全く外国語ほどの違いがあつて、原地

人同志でさえも意志の疏通を欠くことが多く、まして外国人である私にとっては、困難至極のことであつたが、幸、それぞれの部族出身の学生の協力を得られ可成り円滑に調査を進められたのは、望外の喜びであつた。



## ウガンダについて

ウガンダ共和国は、ケニア、タンザニアとともに東アフリカ協同体を形成している三国の中の一つ





2 ウガンダ工科大学製陶学科



3 釉薬三角図標を作成する製陶学科の学生達

で、かつては英国の保護領であり、1962年10月9日、共和国として独立した英国 Commonwealth の一員である。

地理的には、東アフリカと呼ばれるアフリカ東海岸地方に近い内陸に位置し、ヴィクトリア湖の約半がウガンダ共和国に属し、主都カンバラの付近を赤道が通っているものの、ほぼ 1,200m の高地にあるため、年間平均気温 27℃ と気候風土はおだやかで、南部高地一帯は緑地北部一帯は低地でサバンナとなって居り、東のケニアに境した所に、高度 4,322m のエルゴン山、西のザイル共和国 (旧コンゴキンシャサ) に境して、昔から『月の山』と呼ばれている高度 5,109m のルウエンゾリ山がある。

国土は15万平方キロ、人口は1970年の調査によると950万人である。

またウガンダは、『ナイルのゆりかご』と呼ばれているように、ナイル河は、この国のほぼ中央部ヴィクトリア湖に面したジンジャ ( Jinja ) の街はづれに端を発し、延々 6,400キロを流れて地中海にそそいでいる。

国民の多数がキリスト教と回教徒で、キリスト教徒の方が多い。

教育には熱心な国で、英国式の制度を採用し、Primary School 7年、Secondary School 4年、Higher School 2年で、大学には、High School を終えた上で Cambridge School Certificate “A” Level をとって入学資格を得る。

大学は、東アフリカで最も古い (1936年創立) Ma-

kerere University があり、その他、Uganda Technical College と Uganda College of Commerce がある。

就学率は、他のアフリカ諸国に比べて可成り高く、46.7% (1967年) の児童が就学しているが、小学校は未だ義務教育ではない。また教育には、公用語である英語を使用する。

### ウガンダの部族について

ウガンダの種族は大別すると次の七種族に大別される。

- Congo Bantu.
- Inter lucstrine Bantu.
- Kyoga basin Bantu.
- Luo or Nilotic.
- Nilo-Hamites.
- Madi-Lugbara group.
- Bari Speaking group.

以上の種族がそれぞれの部族に分れ、細分すると30以上のものになる。その主なものは。

- 1) Congo Bantu.                   Amba, Konjo.
- 2) Inter-Lucstrin Bantu. Hima, Tusi, Iru, Hutu,  
Kiga, Toro, Nyoro, Ganda,
- 3) Kyoga basin Bantu. Soga, Gwere, Nyuli,  
Gisu, Samia, Gwe,

- 4) Nilotic or Luo. Alur, Jopalu, Jopadhla, Copi, Acholi, Lango, Doma,
- 5) Nilo-Hamites. Teso, Karamoja, Jie, Dodoth, Labwor, Sebei, Suk,
- 6) Bari-Speaking group. Kakua, Kuku,
- 7) Madi-Lugbara group. Madi, Lugbara,

また、独立以前ウガンダ湖岸地方一帯に、ブガンダ、ブニョロ、トロ、アンコーレの4つの王国が存在し、それぞれの王国は、世襲の王によって統治され、特にブガンダに於ては、KABAKA と呼ばれる王の下に、10の Districts に分割され、各 District は王に任命された Chief によって統括され、中央には王の他に KATIKIRO と呼ばれる首相が任命されて最高裁判所長 (Chief Justice) を兼任、その上ブガンダには各政治区の Chief を構成員とする LUKIKO といわれる議会をもつ特殊な政治形態によって統治されていた。

1962年の独立を機会に、前述の4つの王国とその他の小部族を共に統合し、14の行政区、Busoga, Bugisu, Bukedi, Teso, Karamoja, Lango, Acholi, Bunyoro, Madi, West-Nile, Toro, Ankole, Kigezi, East-Mengo, West-Mengo に分け、それぞれの行政区 (District) は District Commissioner 知事、の下に Saza Chief 郡長, Gombolola Chief 郷長, Muluka Chief 村長, Mukungu 班長の機構でもって行政が行われている。

公用語、教育は英語が使用され、ケニア、タンザニア等のようにスワヒリ語は普及されて居らず、スワヒリ語の普及率はほぼ13%で、アフリカの言語であるスワヒリ語を公用語にする可能性は低く、ラジオのニュース報道は、1971年1月25日のクーデターまでは、18の部族語に英語を加えた19の言語で放送されていたが、クーデターの後、その他にスワヒリ語を加えて、現在20の言語がニュース放送で使用されるようになった。

## 土器の調査と方法

ウガンダの土器の調査は、国立博物館のコレクションによって、各部族の土器の特徴をメモし、それをもとに各部族出身の学生に対して質問を行い、その上で部族出



4 出来上がった土器を運ぶ女、キゲジ (コング・ルワンダの三角地点) にて

身の学生を供って野外調査を行った。

部族間の対立意識の強いこの国では、野外調査をするに当たって同部族出身の学生の同伴を得たことは、意志の疏通はもとより、住民の警戒心を柔らげるのに大いに役立って、可成り深く彼等の生活の中に入って行くことが出来た。

主として調査を行った部族は。

1. Ganda.
2. Bunyoro.
3. Banyole.
4. Busoga.
5. Bugisu.
6. Toro.
7. Teso.
8. Kiga.
9. Ankole.
10. Lango.
11. Acholi.
12. Jopadhola.

調査は先づ学生達に次の質問を行うことから始めた。

1. 家庭で土器を使用しているか、若しあれば、使用されている土器の種類。
2. 土器の使用状況。



5 原住民の台所と住民



6 Ensuwa

3. 何所で買ったか、また、何所で製作されたものか。価格は幾らであったか。
  4. 自宅の近くに土器を製作している者が居住しているか。
  5. 若し居れば、どのような者（特殊な人々か）によって土器が生産されているか。若しわかればその人数。
- その他、調理用土器があると答えた者に対しては、その調理方法、炬の形態などもあわせて調査の対象とし質問を行った。

その結果、地方出身の学生はもとより、都市出身の学生の家庭に於てもそのほとんどが土器の使用を認め、特に飲料水用壺は各自の家庭で備えて居り、この種の土器は未だ家庭生活の重要な役割りを占めている模様であった。しかし調理に土器を使用していると答えたものは、一部の地方出身の学生に限られ、都市または都市に準ずる地方都市出身の学生宅での使用は少なかった、このことは、ウガンダでは現在アルミニウム製の安価な鍋が一般に普及していることを示すものである。

この段階での調査で、非常に興味深く思ったことは、炬の形態で、都市出身学生以外のほとんどが、未だに石囲み炬（縄文時代の遺跡から発見される炬趾に非常に類似）の使用を認めたことであった、未だウガンダの多くの家庭での調理は、石囲み炬の使用が普遍的で、電気、ガス（ブタン）による調理は都市居住者の中でもほんの

少数の者に限られている。

都市付近では、日本で使用されている七輪同様のものが普及していて、矢張り日本と同様これには木炭を使用する。

## 土器形態の特徴

### 湖岸地方バンツ族

この部族の土器は、他の部族に比較して、首の長いひょうたん形の土器が普遍的である。Nyoro 族のように、黒陶の美しく磨き上げた土器も一部で作られている。しかし一般に形態はシンプルなものが多く、装飾も複雑なもの、また高度な技術を要求されるものは少ない。

### キヨーガ盆地グループ・バンツ族



7 Obsaka



8 Ensubi



9 Entamu と Kibya

この部族の作る土器の特徴は、Soga 族の作る 赫土による彩文土器で代表される、時には彩文のみでなく、刻文、縄文とスリップによる彩文を同時に施したものも作られる。

#### ナイロテス

同系統の部族内でも技術面で可成り相異をもっているが、特筆すべきものとして、Lango 族が作る木製スタンプ、木製ローラーなどによる連続文様の装飾土器がある、一部の部族では、ひょうたん形の土器の製作も行っている。またこの系統の部族では、儀礼用土器の製作、特に双口の壺を双生児誕生の儀礼用に製作する。

#### ナイロハミテス

Nyoro, Lango 族の影響が強く、特に Teso 族の土器には特にこれらの影響が感じられる。その他この部族独自の土器の指摘は困難である。

土器の形態は、各部族共通のものも可成り見受けられるが、部族によっては食料を異にするものがあるため、幾つかのものは、その部族独自の形態と考えてもよいものをもっている。例えば一部のBantu 族のように、プランテンバナナを調理する（蒸す）のに有効な形態の土器があり、Nilo-Hamites や Nilotes 族などのように Millet を主食とする部族では、Millet の粉を練るのに適した土器をもち、それぞれ機能からの要請によって発展して来

た独自の形態をもった土器も作られている。

プランテンバナナを主食とする湖岸地方バンツー族であるブガンダ地方では、次のような土器が製作されている。

Ensuwa.	飲料水用壺
Kibya.	食料用小土器
Obsaka.	煮炊き用土器
Ensubi.	飲料水用鶴首瓶
Entamu.	マトケ（プランテンバナナ）調理用鉢。

主として以上の5種のもので生産されている。

前述のように、各部族とも幾らかの相異はあるにしても、いずれも製作方法は同じ手法で成形され、同じ焼成方法で焼成される。

各部族で現在生産使用されている土器の種類を分類すると次のようになる。

1. Water pot. 飲料水運搬、貯水用。
  2. Drinking vessel. 飲料水、ミルク、濁酒。
  3. Beer pot. 濁酒醸造、飲料水用に転用されることもある。
  4. Cooking pot. 2種：(a) 肉、野菜の調理。(b) マトケ、ミレット用。
  5. Multi-Mouthed pot. 儀礼用。多孔土器。
  6. Salt pot. 製塩用、現在では希。
- これを細分すると。



10 (a)のガンダ族の飲料水用壺バナナの葉のカバーがついている。



11 (a)のランゴ族の飲料水用壺, 印花文装飾



12 (b)のニヨロ族の飲料水用壺

(1) 飲料水運搬, 貯水用土器

a. 丸胴, 短頸, 小口。

湖岸地方バンツ族。

Ganda, Vuma, Nyoro, Toro,

キヨーガ盆地グループ・バンツ族。

Nyuli,

ナイロティツク族。

Lango.

b. 丸胴, 長頸, 小口。

湖岸地方バンツ族。

Nyoro. (但し一般的ではない)

キヨーガ盆地グループ・バンツ族。

Samia, Gwe.

ナイロティツク族。

Lango, Jopadhola,

ナイロハミテス族。

Karamoja.

c. 長胴, 長頸, 小口。

コンゴバンツ族。

Amba.

湖岸地方バンツ族。

Hima, Kiga, Iru.

d. 長胴, 広口。

ナイロティツク族。

Acholi, Alur.

バリ語グループ族。



13 (c)のヒマ族の飲料水用壺

14 (d)のカラモジャ族の飲料水用壺

15 (左)チガ(Kiga)族(右)ニヨロ族▼





16 (a) のニヨロ族，磨消縄文による装飾

Kakwa.

ルグバラ・マディ・グループ族。

Lugbara.

ナイロハミテス族。

Karamoja.

(2) ひょうたん形容器，濁酒，飲料水用。湖岸地方バンツ族。

Tusi, Huta, Kiga, Hima, Iru, Toro, Nyoro, Ganda, キヨーガ盆地グループ・バンツ族。

Soga, Gwere, Gisu, Samia, Gwe.

ナイロティツク族。

Acholi, Lango, Jopadhla.

ナイロハミテス族。

Karamoja.

(3) ミルク用鉢（牛飼いの部族）

a. 深い鉢。

湖岸地方バンツ族。

Nyoro, Toro.

ナイロハミテス族。

Teso.

b. 浅く，宝贝形鉢。

マディ・ルグバラ・グループ族。

Lugbara.

バリ語グループ族。

Kuku.

ニヨロ Nyoro, テソ Teso 族等では，黒陶で仕上げたものの製作もなされているが，おおむねこの種の土器には装飾はされない。

(4) 大形の浅鉢

a. プランテンバナナ（マトケ）を主食とする部族。

コンゴバンツ族。

Amba.

湖岸地方バンツ族。

Kiga, Hima, Toro, Nyoro, Ganda.

キヨーガ盆地グループ・バンツ族。

Soga, Gwere, Gisu, Nyuli.

b. ミレットを主食とする部族。

ナイロハミテス族。

Teso, Karamoja, Sebei.

ナイロティツク族

Acholi, Lango, Jopadhla, Alur.

マディ・ルグバラ・グループ族。

Madi, Lugbara.

バリ語グループ族。

Kakwa, Kuku.

プランテンバナナ（マトケ）の調理は，あおいバナナの皮を厚く剥ぎ，鉢の中に敷かれたあおいバナナの葉で包み，鉢の中に水をそそぎ込んだ上で炬にかけて蒸す。バナナが蒸し上ると葉に包んだままよくつぶし，マシユポテト状にして食卓に供する。この形の大形浅鉢 (Entamu) は，プランテンバナナを主食とするほとんどの部族によって製作使用されている。しかし現在では，アルミニウム製の平底の鍋が一般に普及しているため，この種の土器でマトケを蒸すことはあまりなされないようになって来た。

ミレットの調理には，この種の大形浅鉢を使用することよりも，食事の容器として使用することの方が多く思われる。調理には次の項の種類のものが使われる。

(5) 醸造（穀物の濁酒），調理用壺。

穀類を食するほとんどの部族。

コンゴバンツ族。

Konjo, Amba.





17 ミレットの粉碎



18 ミレットの調理

湖岸地方バンツ族。

Tusi, Hutu, Kiga, Hima, Iru, Toro, Nyoro.

キヨーガ盆地グループ・バンツ族。

Soga, Gwe, Gisu, Nyuli, Samia,

ナイロハミテス族。

Teso, Karamoja.

ナイロティツク族。

Acholi, Alur, Lango, Jopadhola,

マデイ・ルグバラ・グループ族。

Madi, Lugbara.

バリ語グループ族。

Kakwa, Kuku.

醸造に使用される壺の形態は、ほとんど飲料水用の壺と同じ形態だが、ミレットなど穀類を調理するものは、それより少し大形で、口の広さは胴の径とほぼ等しい広さをもつ。

ミレットは石の上で磨潰して粉碎したものを、炬の上になわづか斜にかけられたこの種の壺の中に入れ、水をそそぎ長柄の木篋で練って塊状に丸め、鉢に移して食卓に供する、ちょうど日本で作られる“そば掻き”状と思えば良いかも知れない。

(6) 調理(肉、魚または野菜スープ)用小土器。

a. 長胴, 広口。

湖岸地方バンツ族。

Hutu, Kiga, Iru, Hima.

ナイロティツク族。

Acholi, Lango.

b. 長胴, 長頸, 狭口。

キヨーガ盆地グループ族。

Gwere, Gisu, Samia, Gwe.

ナイロティツク族。

Lango.

c. 浅鉢。

湖岸地方バンツ族。

Kiga, Hima, Iru, Ganda,

コンゴバンツ族。

Konjo, Amba.

ナイロティツク族。

Acholi.

マトケやミレットは、肉、魚または野菜のスープに浸して喰べる。マトケは右手で千切ってそのままスープに浸して喰べるのだが、ミレットは右手で一つまみ千切り取ると、ゆっくり握って団子をつくり、中央あたりをわづかにくぼませて、スープをすくい入れるように浸して喰べるのが普通である。つまりスープは彼等の食事には欠かすことの出来ない調理品である。この種の調理用の土器の使用は、前項4のマトケ調理用の大形浅鉢同様、アルミニウム製の鍋にかわって行きつつあるが、儀礼時



19 (左) ランゴ族 (右) グウェ族の双口壺



20 ソガ族の多孔壺

の調理については、土器でなければならぬようである。

北部のアチヨリ部族の中心地、ダル (Gulu) でこの種の土器で平底のものを観察した、アチヨリ族では平底の鉢状土器にスープを入れ食卓で使用しているように見受けられるが、ウガンダでは一般に円底の土器が主流を占めている。

a, b, の長胴のものは、壺と同様に作られていて、小形の飲料水用壺と区別がつかないようだ。

#### (7) 多孔 (Multi-Mouthed) 土器。

ウガンダも、キリスト教の普及とともに、古くから伝わる原始宗教は次第に影をひそめたかに見えるが、都市居住者でもその出身の地方に帰郷した時は、古くから伝わる掟に従いまた儀礼のある場合は参加する、このよう



21 ショパドラ族の製塩

に儀礼は未だ彼等にとって重要な社会生活の要素となっている。

多孔の土器、特に多孔の壺、ガンダ族の多孔のパイプ (Smoking pipe) は、アフリカ人社会の儀礼で重要な役割をも果している様子である。中でもナイロティツク族 (Lango, Acholi, Alur, Jopadhola) や一部のキョーガ盆地グループ・バンツ族 (Samia, Gwe) では、双生児誕生に際して双口の壺を作って儀礼を行う。同じように湖岸地方バンツ族の一部、ウガンダ南西部の部族 (Hima, Tusi, Iru, Hutu, Kiga) でも双口の壺を製作するが、これは精霊 (Nyabingi) の儀礼用として使用する。

Soga (キョーガ盆地グループ・バンツ族) の居住区イガンガ (Iganga) で収集した多孔壺は、J. Roscoeによって紹介されたブガンダ (湖岸地方バンツ族) の王 (Kabaka) の怒を招いて犠牲者とされた者に毒入りビールを飲ませるために使用する特殊な多孔壺と、はなはだよく似ているが、Soga 族の学生の説明によると、彼等の通常の儀礼時に於て濁酒 (Malwa) を飲む時に使用するということである。(ブガンダの特殊な壺, "Baganda" by J. Roscoe p. 335)

#### (8) 製塩用土器。

西部ウガンダのアルバート湖に近いニヨロ Nyoro 族は、岩塩分を含んだ砂から製塩を行う。このための土器は、上下二つの部分に分れた鉢状のもので、上部の鉢の



22 カビンビリの部落



23 ヌスブガ氏の仕事場

底に数個の小さな穴が開けられて居り、塩分を含んだ砂を入れ、上から水をそそいで濃度の高い水を下部の鉢の中に溜め、そのまま炉にかけて塩を採取する。

他の部族の製塩の方法は草（パピルス）を焼き、その灰から塩分を取ることが行われる。この例は、ランゴ（Lango）族、ジヨパドラ（Jopadhala）族——ともにナイロティック族——で実際に製塩をする状況を観察することが出来た。この土器も上下二つの部分から成り立って居り、土瓶状の形態に作られていて、上の部分、つまり灰を置く部分の底に数個の小さな穴があって、灰にそそがれた水が下の部分に滴たるようになっている、この水は、土瓶の口のように作られた注口から流し出され、その後小さな鉢で煮つめて塩を採取する。

## 土器の製作

土器製作の技法についての調査は、可成りの期間を要するので、カンバラ（Kampala）から日帰り出来る便利な場所にある製作者を探した結果、West-Mengo Districtの東北端に位置し、カンバラから60kmの場所にあるカビンビリ（Kabinbiri）に住んでいるヌスブガ氏（Mr. Nsubuga）の工房を選び、最初の粘土調製の段階から、成形、焼成までを調査した。

カビンビリの部落は、二軒の雑貨屋を中心に、広い道路をはさんで14～15軒の家屋が並び、東側の家並みのう

らには、間口5mばかりの柱と草葺きの小屋がコの字に8～10軒並んだマーケット・プレイスがあり、周囲をプランテンバナナやキャツサバ（マニオク）の畝にかこまれた小さな部落である。

カビンビリは、かつてのブガンダ王国の東端に位置しキヨーガ湖に近く、住民は主として湖岸地方バンツ族だが、キヨーガ盆地グループ・バンツ族との交易も盛んに行われている、従ってそれらの部族からの影響も可成り受けているものと思われる。

陶工のヌスブガ氏は、ガンダ（Ganda）族——湖岸地方バンツ族——で、年齢は約35歳（自分の確実な年齢を知っている者は、少数である。年齢を尋ねると、確実なものはExactlyを加えていい、普通Aboutで答える）で、現在1名の弟子（約18歳）の男子と共に土器の製作に従事している。

かつてブガンダ王国時代、陶工は一般の民衆と区別されて存在し、王（Kabaka）は特定の専属陶工（Bajona）を持ち、王宮内で使用される土器一切の製作に従事させていた。また地方に於てもその地方を統括するChiefは、専属の陶工の所有が許され、陶工には王または地方のChiefから土地が与えられ、税金として徴集される寶貝貨幣や家畜のかわりに土器を納めることで免除されていた。勿論現在ではこの制度は廃止されている。

王の専属陶工は、Bajonaと呼ばれ、彼等の仕事（製



24 ンココの女性の土器作り



25 ムコノの土器作り

陶)は Kujonaと呼ばれていた。陶工の一日の生産量は、王国時代に於ては飲料水用壺が3ヶ~4ヶ、又は煮炊き用土器は6ヶの製作が通常生産量とされていたが、現在では、飲料水用壺が5ヶ~7ヶ、煮炊用土器で10ヶの生産が普通である。

同一部族の中でも、南部ブガンダのマサカ Masaka の南方、ンココ Nkoko 付近では女性によって土器の製作がなされているのを観察したが、カビンビリでは女性が製作の段階の土器に触れることを禁じられ、特に乾燥の段階での出入れは男性のみに許されているということであった。男性のみによる土器製作はこの他、ブガンダのムコノ Mukono 付近の陶工もそうであったし、ランゴのミナクル Minakulu 付近の陶工も亦、土器は男が作るものだ、といていた。



26 ミナクルの土器作り

カビンビリで使用される粘土は、この付近のスワンプから採取される粘土を主として使用し、おおむね使用前に粘土とシャモットをほぼ4:1の割合いで混合し、乾燥時の収縮による亀裂を防ぐ手段を講じた上で成形する。時にはこの他にムコノ Mukono 付近から産出する良質の粘土を混合使用することもあるが、ムコノはここから30 km ばかり離れているため、特に必要とするものや、特殊な土器の製作にのみ限って使用されている。

カビンビリ付近の粘土の分析表は見当らなかつたが、それと類似の粘土で分析されたものの分析値を記すと、  
 $\text{SiO}_2$   $\text{Al}_2\text{O}_3$   $\text{CaO}$   $\text{MgO}$   $\text{K}_2\text{O}$   $\text{Na}_2\text{O}$   $\text{P}_2\text{O}_5$   $\text{TiO}_2$  Igloss.  
 60.74 18.39 2.43 0.57 0.40 2.69 0.13 1.48 13.07  
 粘土の色彩は、愛知県付近から産出する木節粘土の色に類似しているが、可成り  $\text{SiO}_2$ 含有量が多く、 $\text{Al}_2\text{O}_3$ の含有量が少ない。

この粘土の性質は、焼成前は可塑性高く、すべすべした脂肪感がある。焼成による変化は、

105°C 堅くなるが脆い。

1,000°C 気孔率は高くなるが堅く焼き締る。

1,300°C 完全に硝子化が進み、表面は熔けて光沢を出す。

この粘土は、1,300°Cで完全に硝子化し変形するのを見ても判断出来るように、愛知県産出の木節粘土に比べて耐火性に乏しい。この粘土と類似の粘土を使用して、施釉陶器のテーブルウェアを生産しているナマンベ製陶



27 底の部分が出来ると、粘土のよりを巻き上げて行く



28 鉢を少しづつ回転させながら、四列ほど巻き上げる



29 内側をひょうたん皮をつかって均す

所, Namambe Pottery, (Mr. Edward Karule)では, 焼成を 1,180°C で止め, 可成り良質な民芸品風の陶器を生産し, カンバラで販売している。

前述のシャモットは, 焼成時に亀裂を生じたり, 割れた土器を砕き, さらに殻類を粉碎するのに使用する荒い石の上で細かく粉碎して使用する。

## 製作技法

土器の製作は, バナナの葉で直径 50cm ほどに作られた大きな円座 Nkata の上に, 直径 30cm ほどの素焼の鉢 Lubunbiro を据え, この鉢の中で, ひも状にのぼした粘土の「より」を巻き上げて成形される。つまり円座の上に据えられた素焼の鉢が, 回転台の役目をしている。



30 次第に壺の成形が進んで行く

工程は, 最初直径 10cm ほどの円い粘土のせんべいを鉢の底に置き, よく叩き締め, 先づは器物の底造りから始められる。

底の部分が出来ると, 今度はそれを中心に径 3cm, 長さ 30cm ばかりの粘土のひもを右手に持ち, わづかに左に捻るように動かしながら積み上げ, さらに右手の親指を使って偏平に押しつぶしながら巻き上げてゆく, ほぼ四列ほど巻き上げ終ると, 土器の内側を直径 10cm ばかりの円形に切取ったひょうたんの皮を使って, 内側の底部から口縁へむかって下から上へすくうように動かして均す, これは唯単に, 器の内側を均すというばかりではなく, 積み重ねられて円筒状になっているものを, 内側からふくらませて次第に壺の形に成形してゆくことでもある, このとき, 粘土の厚みがほぼ均一になるように, 回転台の役目をしている鉢を少しづつ回転させ, 左手の掌を円筒の外側に当て, 調子をとりながら行われる。

そこまで形が整うと, さらにその上にまた三, 四列の粘土ひもの巻上げが繰返えされ, そして再びひょうたんの皮の使用と, 次第に成形が完成される。壺の成形が済むと, 生乾きの時, 表面を竹べらでたんねんに磨き上げるその後, 滑らかになった土器の頸部をわづかに布で湿らせた上で, 植物の繊維で作られた長さ 2cm ばかりのアコラ akola と呼ばれる縄状のものを転がして縄文の圧痕装飾がつけられる。



31 縄文の装飾法を習う筆者



32 ランゴ族の木製ローラー、スタンプ、縄文による装飾土器



33 1939年3月29日 YOSIYA の銘のあるガンダ族のローラー、縄文の装飾土器、ランゴの影響によるものと思われる



34 ソガ族の刻文、縄文、彩色文による土器



36 カーボン吸着させた後、樹皮布で磨く



35 黒陶にするため焚火にかざす

ランゴ族などは、この縄文の圧痕装飾のほかに、長さ2cm、直径1cmほどの筒状の木片に刻文を施したローラーを、土器の表面に転じて連続文様の装飾を施すものもあり、そのほか壺の表面を木片で作られたスタンプによる印花文を施して装飾する手法をもっている。また、ソガ族の水壺にみられるように、刻文と縄文を施した上に赫土のスリップによる彩色文を同時に施したものもみ

れる。

黒陶は、ニヨロ、ランゴ族などウガンダ西部から中央部にかけての部族で主に生産されているが、その他の部族でもニヨロ、ランゴ族の影響が強い所では、黒陶が作られているようである。

黒陶の技法は、まことに簡単で、最初、通常の土器焼成の方法で焼成を行い、焼成を終った器物を一つ一つ焚



37 土器を置き並べる



38 先ず草で、その土に葎でおおう

火の上にかざして炭素を吸着させたうえ、樹皮布などを用いて磨き上げ艶のある黒陶に仕上げる。かつてニヨロ族では、石墨を塗付した上で磨き上げ黒陶に仕上げたものがあったといわれているが、現在ではこの手のものはほとんど作られていない。

彩文土器の赤は、赫土の泥漿で作られる、また白い線などによる文様は、大きな蝸牛（アフリカマイマイ）の殻を集め、荒い石の上で磨って粉碎し、焼成前に器物の表面にその粉に水を混ぜたもので文様を施し、焼成して白線を出した。

## 焼成

窯は使用されない。土器が200個ほど作られると、時期を選んで野焼きの方法で焼成される。焼成は新月を待ち、三日月の現われる頃が選ばれる、満月を過ぎると決して焼成は行われない、彼等は満月を過ぎて焼成すると必ず失敗し、破損が多いと信じているためである。

焼成の手順は、先づ広い平坦な場所が選定され、はじめにスワンプから刈り取って来た葎で、厚さ30cmばかりの床をつくる。床は一辺が5mほどの正方形に近い形で、土器をその上に口を斜め上にして一面に置き並べる葎の床は、焼成のときロストルの役目をし、焼成中空気の流れが良くなるように使われている。

規則正しく土器を並べ終ると、その上に丈高のエレフ

アントグラス（すすき状の草）を重ねて積み上げる。土器のすぐ上は青草で、その上に乾いた枯草、そしてその上に葎、また草と交互にうづ高く積む、そして積み上げられた草山の、各辺の下辺中央あたりに小さな隙間を作り、点火する。

点火後、約15分でこんもり盛り上った草の山の中央あたりから、白い煙がもくもくと吹き出す、炎はほとんど上らず蒸焼き状態となる。

焼成の時間は、点火後約5時間で終る。草全体に火が廻り、葎もすっかり燃えて、それら全体が燻になって赤く土器を包み、やがて燃えつきて白い灰となり、土器の間に崩れ落ちると焼成は完成される。土器はその後冷えるのを待って取り出される。

## おわりに

以上、ウガンダにおける土器の種類、製作過程などについて述べたが、現在では多くの外国製の陶器、磁器が輸入され、可成りの家庭で使用されている、特にこの国は、かつての英国の保護領であった関係上、英国風の喫茶の風習が広範囲に定着して居り、大部分の家庭で西欧風の Tea set が使用されている。

ウガンダ工科大学の学生を使って、出身地付近の一般家庭30世帯を調査したところ、Cup と Saucer を家庭で使用していると答えた者が27名あった、持っていない3



39 点火後15分で白い煙がもくもくと吹き出す。



40 点火後5時間で焼成は終る

名というのは、ほとんど近代文化が浸透していないウガンダ東北部のカラモジャ Karamoja 部族の牛飼い達で、その他は最低5組、最高60組で平均して家族1名当り2組の所有であった。また皿は、いつれの部族の人々にとっても食事に欠かすことの出来ない食器であり、ほとんどが家族1名当り2枚の保有量であった。このようにウガンダでは、次第に土器の使用が少なくなり、飲料水用醸造用の壺の他は次第に生産されなくなる傾向がある、またこれら陶器、磁器の製造国は、英国、中国がほとんどで、日本製の陶磁器の所有者は5名、内4名が皿を、1名が Cup と Saucer を所有していると答えた。

1970年以降、ウガンダ開発公社の下に African Ceramic Co. が発足し、現在50m のトンネル窯2基、半自動ロクロ2台の規模でテーブルウェア (Cup と Saucer が主体その他皿類) の生産が始められているので、尚一層家庭での土器使用は少なくなるものと思われる。

#### 参 考 文 献

- The Baganda, J. Roscoe, Frank Cass & Co., Ltd., 1965  
 Tribal Crafts of Uganda, Margaret Trowell and K. P. Wachsmann, Oxford University Press, 1953  
 The Prehistory of east Africa, Sonia Cola, The American Library, 1963  
 Prelude to east African History, Merrick Posnansky, Oxford University Press, 1966  
 Ganda Art, A. M. Lugira, Osasa Publication, Kampala, 1955

- East Africa through a Thousand Years, Gideon S. Were, Derek A. Wilson, Evans Brothers Limited, 1969  
 History of East Africa, Roland Oliver and Gervase Mathew, Oxford at the Clarendon Press, 1963  
 The Lugbara of Uganda, John Middleton, Holt, Rinehart and Winston, 1965  
 Bunyoro an African Kingdom, John Beattie, Holt, Rinehart and Winston, 1960  
 Understanding an African Kingdom Bunyoro, John Beattie, Holt, Rinehart and Winston, 1965  
 Uganda, Harold Ingrams, Her Majesty's Stationery Office, 1960



## ウガンダの生活と音楽

話し手 森 淳 (工芸)

聞き手 諸井 誠 (音楽)

コメント・編集 月溪 恒子 (音楽)

### ウガンダへ

**諸井** 森先生、先年、ウガンダを訪問させていただいぶ長い間滞在されたように伺っておりますが、いつごろお出かけになったわけですか。

**森** 1968年の3月に参りまして、1971年の4月までおりました。

**諸井** ずいぶん長期の滞在で、いわゆる文明国人から見ると、アフリカの生活なんていうのはさぞたいへんなんじゃないかと思うわけですが、先生のお顔を見ていると、むしろ非常に楽しかったように見えますが……。

**森** 私が参りましたのは、ウガンダにたった一つですけれども、国立の工科大学（ウガンダ・テクニカル・カレッジ）があり、そこに製陶学科があるんですが、私の前任者の任期が切れたため、日本から来てほしいということになり、私に行けということになったわけです。行く前は、ウガンダという所は地図を見て想像するばかりで、さっぱりどういう所かもわからない。一体未開の地なのか、シビライズされているのか、一切わからない状態でした。何しろ日本政府の派遣でウガンダに行った第一号は私なんですから。

**諸井** なるほど。ところでウガンダという国は、いつ頃できたんですか。

**森** 1962年に独立して、ウガンダ共和国になったわけ

です。

**諸井** そうすると、独立後5、6年でいらしたことになりますね。まだまだなかなか大変だったでしょうね。

**森** この国はいまも戦争が盛んにありまして、たとえばジェネラル・アミンの軍隊とタンザニアがドンパチやっておりますし、さかのほりますと、オボテ大統領というのが最初のムサテ大統領を1965年に追出して、そのあと1971年1月25日のクーデターで、今のアミン大統領に追出されてというように、追出し追出されを繰り返している国ですからね。

**諸井** 戦国時代ですね。

**森** そうですね。国内事情は外務省に聞いても全然わからなかったんですが、私がアフリカということで非常に行きたくなくなったのは、かつてアフリカの記録映画を見たときに、土器を作っているシーンがありまして、それが全く原始土器なんですよ。それともう一つ、私はへたの横好きというか音楽を聞くのが好きで、アフリカのビートのきいた音楽なんていうのも魅力あったし、そんなところで、3年の任期ならば面白いんじゃないかと思って引き受けたんです。行ってみて非常に驚いたのは、最初東アフリカのケニアのナイロビに入ったわけですが、そこは西洋風の大都会で、全くヨーロッパと変わらないんですよ。そこに2日ばかり居て、奥地にあるウガンダへ入って見たら、今度は全く何も無いような小さ

な飛行場で、えらいとこ来たと思いました(笑)。その空港からカンパラの町まで40キロ位あるんですけど、その間何にもないんですよ。

諸井 自動車は？

森 自動車はあります。そして道も非常にいいんですけど、もう何にもないんです。

諸井 原野ですか。

森 いや、バナナ畑とコーヒ畑。

諸井 畑がずっと続いているわけですか。

森 はい。それに泥でこしらえた家ですね。それから文字通り、黒人がうろうろしていますでしょう(笑)、まっ黒けなのかね。大変なところへ来たと思ったですね。カンパラの町に入るのに一つ峠を越すんですよ。峠の手前は全然カンパラの町が見えない、非常にプリミティブな場所なんですけど、峠の上に着いたとたん一望にコンクリート・ジャングルみたいな、スカイレーパーとまで言わないけれども――。

諸井 コンクリート・ジャングルですか。

森 そういう町がこつ然と現われるんですね。

諸井 突如として現われ、前と全く関係なくできている。

森 関係ないです。そこだけポコンとあるわけです。これも驚きだったですね。

諸井 カンパラが首都ですか。

森 そうです。その時分で10万位の人口だったんですが、いまは大体30万いるそうです。

諸井 そのコンクリート・ジャングルはどっかの国が残していったものなんでしょうか。それともアフリカ人自身の手で作ったものなんでしょうか。

森 やっぱイギリスの資本だと思えますね。かつての英国の保護領でもあるし。

## 地理・宗教・部族・言語

諸井 ところでウガンダと言えば、最近新聞をしきりに賑わしておりますが、地理的にアフリカ大陸という広大な大陸のどの辺にあるかという、フッと考えて、まん中あたりじゃないかなということ位しかわからないんですけど、地理的な立地条件とか、そういうことを少し

お話いただきましょうか。

森 アフリカの中央よりちょっと北のところを赤道が通っているんですよ。その赤道にかけてちょうどまん中あたりに大きな湖があるんです。それがビクトリア湖。このビクトリア湖を $\frac{1}{3}$ から半分近く含んだ北の部分にあるのがウガンダという国なんです。ナイル川はビクトリア湖からカイロまで流れているわけですけども、そのナイルが始まる国です。

諸井 ナイルが始まる国。

森 ですから、通称この国のことを“ナイルのゆりかご”とっています。また、ギリシャ時代に作られたプトレミーの地図に、“月の山(マウンティン・オブ・ムーン)”というのが出てくるんですが、それがウガンダにあるルウェンゾリという山なんです。東アフリカで雪をいただいている山が三つあります。一番高いのが有名なキリマンジャロ、もう一つがルウェンゾリ、最後がマウント・ケニアですね。このルウェンゾリから解けて流れた水がレーク・ビクトリアに入り、勿論その他の所からも流れて入ってきている。そして、ウガンダのジンジャという町からナイル川が始まるわけなんです。

諸井 ナイル川といえば、さっそくエジプトとかエチオピアとかアラビアとかいった、われわれに比較的身近な国を思い浮かべられるんですが。例えば『アラビアンナイト』とか、エジプトって言えばトマス・マンの『ヨーゼフとその兄弟達』なんていう小説がありますね。それからエチオピアといえば、オリンピックのマラソン選手など。そういった北アフリカとか、あるいはサハラ砂漠ですか、その辺とウガンダの関係は、断絶されているんでしょうか。イスラム文化圏というのかしらね。

森 イスラム文化圏とはかなり近いんだと思います。というのはウガンダ人の中で、 $\frac{1}{3}$ ぐらいがいわゆる回教徒(モスLEM)なんです。

諸井 キリスト教とか原始宗教はどうですか。

森  $\frac{1}{3}$ 近くがキリスト教徒で、それより少し少ないですが $\frac{1}{3}$ 以下が回教徒。その他が原始宗教とみて良いのではないですか。

諸井 なるほど。宗教といえば、今日のイスラエルとアラブの闘争なんていうのも、全く宗教闘争に根を発す

るわけですが、そういった深刻な問題は、ウガンダでもかなりシリアスなものになっているわけでしょうか。

森 宗教よりももっとシリアスな問題として考えなきゃならないのは、部族の問題だと思いますね。ここは30ぐらいの部族がいるわけで、言語も29種、ほとんど30の言語があると思っていいんですね。そしてラジオのニュース放送を19のことばでやっている(笑)。

諸井 これはコンプリケートだな。

森 英語を一つ入れまして、19なんです。というのは部族が違うとことばが違うわけで、このことばの違い方は、ときによると日本語と英語ぐらい違うわけですから、公用語が必要なんです。この公用語が英語なんです。教育も英語でしております。学生同志が自分の部族のことばで話ができるのは、同じ部族出身者に限られるわけです。だから雑談するにもけんかするにも、全部英語でやらなきゃいけない。

諸井 えらいことですね。ロシアなんかの場合、百幾つことばがあるっていいですけど、結局、ロシア語で教育も公用語も足しているんで、自分の国のことばでけんかすることになるわけだけど、この国の場合は、そうはいかないんですね。

森 たとえばケニアとかタンザニアという国は、スワヒリ語が公用語になっているんです。スワヒリ語というのは、ご承知のように、東アフリカの海岸地方、ザンジバルとかあちらの方でできたことばが、アラビア語とミックスされたものなんです。残念ながらウガンダでの普及率は13%しかなく、ほとんどわからないといっている状態です。完全にスワヒリ語がわかる、つまり、スワヒリ語で読み書きもできて、文法もいろいろわかってちゃんと話せるというのが3%。大体わかるであろうというのを入れて13%しかない。これは情報省の調べですから、大体間違いはないと思います。

諸井 その代り、英語が通じるわけですね。

森 ええ。ほとんどの教師はイギリスから来ていますし、文盲率から考えれば、いかに英語が普及しているかがわかるわけです。インドがあれだけ騒ぎますがけれど、90%ぐらいの文盲率ですから、ほとんど読み書きできないのに比べれば、この国の場合は60%以下だと言われて

いるんですね。だから40%の人間は読み書きできるということですよ。

諸井 いまインドのお話が出ましたが、この間のウガンダの事件なんかもインド人の問題がずいぶん大きいようですけれども。

森 これは大きいですね。

諸井 インド人がウガンダへ来るとするのは、英語圏ということで、ことばの問題がイージーだからでしょうか。

森 実はここには有名な鉄道があるんです、かつてライオン鉄道といわれたものですがね。1900年代の初めにイギリスが、ケニアのモンバサからナイロビを通して、ウガンダのカンバラまで通じる鉄道を作ったわけです。その時労働者としてイギリスがインドから連れてきた人、その子孫があそこに残りましてその鉄道ができたあとその連中がやったことは何かと言うと、商売なんです。そして東アフリカ全体の経済を完全に握ってしまったんです。今度の事件の場合アミンが言ってますが、これはエコノミーの戦争なんです。自分のところの経済力を完全にインド人に握られているために、アフリカ人はどうしようもない。だからインド人は出ていけということになったわけですね。もう一つは、インド人自身にも問題があるわけです。というのは、この国が独立したときにイギリスがウガンダでもブリティッシュでもどちらの国籍をとってもよい、という問題を出したわけなんです。インド人たちは「寄らば大樹の陰」ということですが、英国籍をとった者が主だったわけです。そこにも問題があるんですね。

## 種族のこと

諸井 ウガンダの問題の中に宗教の問題とか、外国人——主としてインド人ですが、そういう問題があるということのを伺ったわけですが、ウガンダ自身にも30も部族があるということですね。それと同時に人種的にも、日本みたいな一人種の構成じゃなく、相当複雑なんじゃないですか。

森 そうです。大きく分けて、バントゥーとナイロチックとナイロ・ハミテスという三つの人種があります。

これらはそれぞれ違うわけですが、バントゥーはさらに三つに分かれるんですね。西の方にいるバントゥー族としてコンゴ・バントゥー。湖のほとりにいる湖岸地方バントゥー。それからウガンダのまん中よりちょっと南の方ですが、キョーガ湖というヒトデのような形をした湖がありまして、そのあたりにいるのがキョーガ盆地バントゥー。もちろんこれらがたくさんの部族に分かれているわけですが。それから、西北の方に住んでいるのがナイロチックです。東北の方に住んでいるのがナイロ・ハミテス、ハムとの混血という人種。さらに、いまの大統領の出身地で西北のすみ、いわゆるウエストナイルあたりに、マディとルグバラという少数部族がおりまして、これまた全然人種が別なんです。それはマディ・ルグバラ・グループという名で分類しているようです。以上のような人種の分かれ方になっているようです。

**諸井** それぞれの人種の特徴は、どんなところにありますか。

**森** そうですね。バントゥー系というのはどちらかという太ってて、特徴としては、腰椎がくぼんでお尻が出てるんですね。ちょうどホツテントットのよう。それからナイロチック、ナイロ・ハミテスの二つは、すらすらと背が高く、1.8mから2m位あります。彼らは主に牛飼いで、バントゥーは農耕民です。また、バントゥーは主にバナナを主食としますが、ナイロチックとナイロ・ハミテスは穀物を食べるんです。

**諸井** ピグミーはどうですか。

**森** これはアフリカの最も古い人種の一つですね。背が低く、1.4m位ですかね。彼らはルウェンゾリの西側にあるイトウリの森という所に住んでいるんですが、ウガンダ側には今、100人位しかいないと思います。

**諸井** そうしますと、ウガンダでは一番古くから住んでいたのがピグミーで、そこへ南下してきたのがいわゆるバントゥー……。

**森** いや、一番最初に南下してきたのは、ナイロチックなんです。スダンから南下してウガンダを通過してケニアのルオ族になるんです。そこまでずっとつながっているわけです。それからバントゥーの方は、コンゴからルワンダ、ブルンディを通過して、ウガンダに入ったんで

す。この一番古いのがヒマ族です。

**諸井** ウガンダで一番古いバントゥーですね。

**森** はい。時期的には南下してくると、南から上ってくるのとほとんど変わらないようですね。というのは穀物や牛が入ってくるのと、バントゥーがここに定着したのは、大体同じ時期らしいですからね。

**諸井** 現在一番支配力をもっているのは、どの人々ですか。

**森** ナイロチックです。前の大統領も今の大統領もそうです。というのは、バントゥーと比べた場合、ナイロチックの方がはるかに好戦的で強いですね。

**諸井** 体格も違いますからね。

**森** 生活の形態からみた場合、大まかに言ってウガンダには、狩猟民のピグミー、農耕民のバントゥー、遊牧民のナイロチック及びナイロ・ハミテスが住んでいると考えてよいのですが、どちらかというと、ほんとうの牛飼いはナイロ・ハミテスなのです。さて、踊りの場合、体型からくる違いかも知れませんが、バントゥーの踊りというのはお尻だけふるんですよ。ナイロチックの場合は、下は動かさないで肩だけ動かす踊りです。それから、ナイロ・ハミテスはジャンプするんです。女性はジャンプしないで体を前後にゆするだけですがね。こういう大きな違いがありますね。楽器についていえば、例えばシロフォン、あれを持っているのはバントゥーだけです。いわゆる遊牧民にはないわけで、その代り笛の普及率が非常に大きいですね。それと、マウス・ボー（口琴）あれを持っているのがアンコーレからキゲジにかけての牛飼いですね。

**諸井** ウガンダの場合、一番古いアフリカの音楽であるピグミーの音楽があり、一方バントゥーの音楽がありそしてナイル及びイスラム文化の影響が濃いナイロチック、ナイロ・ハミテスの音楽がある。その他にも、いわゆるヨーロッパの影響を受けたホビュラー音楽があるわけですが、それらが並存しているというか、層になって分かれているということが、最も大きな特徴であるというように私は伺ったんですが……。

**森** そうですね。確かにその通りだと思いますよ。というのは、あそこはもう動けないんですよ。ちょうどバ

ントゥーと北の民族との接点になっていますから。それと同時に、東西陣営の接点でもありますね。あそこに集まってきたものが、そのまま定着してしまっている、そういう感じがありますね。

一般に狩猟社会では、大勢が共同作業で動物をつかまえたりするので、一人一人が全体の部分品のような歌い方、つまり多勢が表声や裏声やヨーデルのような声を出しあって、全体としては非常にこみ入った複雑なハーモニーを作る。例えばビゲミーのうたのように。また農耕民の場合は、ある意味での共同作業ではあるが、狩猟民族ほどの激しさ、リズムの上での緻密さはない。種をまいてからとり入れるまで土地に定着しているわけだからであろう。彼らの音楽には、ドラムにあわせてみんなで一緒にうたったり踊ったりできる、割におっとりしたリズムのものが多く、旋律は対位的である。それに対して遊牧民は、人間的にも個性的な人が多く、どちらかというと物語りなどを好む。そしてこういう社会では、打楽器より弦楽器が発達している。このように、民族の層によって、発達する楽器が違ったり、音楽のスタイルが異なったりする現象は、世界の音楽についても言えることだが、特にウガンダの場合は、狩猟・農耕・遊牧という3つの生活の層が、そのまま音楽の様式的相違となって現われている。

## 音楽との最初のふれあい

諸井 話がもとへ戻りますが、先程先生がウガンダに入られて、コンクリートジャングルを見つけれられた時に相当びっくりされたというところまで伺ったわけですが、その辺からひとつ、だんだん音楽に接触していくあたりのプロセスをお話し下さい。

森 カンバラに入った当座は、ホテル住いを余儀なくされてましてね。そのホテルが非常に古いんですが、名前がなかなかしゃれてまして、「シルバー・スプリングス」というんです。ぼくが入った部屋は一番端っこで、その裏側がスワンプ（沼地）なんです。その沼地の向う側がアフリカ人の部落でしてね。最初の晩、外はまっ暗ですからやっぱりアフリカっていうところはいささか気持ちが悪いと思っておりましたら、夜中になると、「トン、トン、トン、トン」と太鼓が聞こえるんです。いわゆるアフリカ人の音楽に近いものに触れた最初がその太鼓なんです。

諸井 じゃ、最初の晩からもう……。

森 最初の晩からアフリカ人の太鼓の音で眠られな

った。

諸井 印象はいかがですか。日本を発つ時には、非常に興味を持っていらしたんでしたね。

森 アフリカ調のボンゴなんかは日本でもたくさん聞きますが、全然違うんです。たとえば、日本で聞くのはまことに華麗な音でして、あまりにもソフィストケートされた感じですが、あそこで聞いたのは非常に原始的というか、人間のいわゆる源流音みたいな、そういうものが何かそくそくと迫ってくるような印象がありました。

諸井 そういうエモーショナルなものが、毎晩毎晩続くんですか。

森 いいえ。たまたまその日が週末でして、たいていお酒飲んで酔いつぶれるんですね、アフリカ人というのは。それでその晩中太鼓の音がして、それをずっと聞いてますと、間々に「ヒル、ヒル、ヒル」という……。

諸井 悲鳴みたいなね。

森 ええ、あれが入りましてね。ちょうどアフリカの冒険映画で、タムタムの音が聞こえてくるとみんながおそれをなすという、そんな気持ちでした。

諸井 そういったようなアフリカ人の最も源流にさかのぼった音楽、これは、キリスト教からも、おそらく回教からも影響されていない、純粋に原始的なものじゃないか、先生が聞かれたのはそういうものじゃないかと思うんです。アフリカ人の生活というのは、私たち実際には全く知らないわけですが、彼らの生活の中に、儀式的音楽とか、お祭りの踊りやうたとか、日常生活の音楽というように、それぞれ各種各様の音楽を持っている。あるいは楽器や形式の上でも独得なものがありますし、人種や生活形態によっても各種各様であると聞いておりますが、どんなものでしょうか。

森 順を追ってお話したらもっとわかりやすいと思います。

## 音楽遍歴

森 ある日、アフリカ人の同僚のおかあさんのうちへ行ったら、ちょうどそこに吟遊詩人のようなのが来てるわけです。彼が持っていたのがちょうどエジプトの壁画に出てくるハーブの前身ですね……。



1 ハープと打楽器

諸井 腕にかかえて……。

森 ええ、つまりこれですね(写真1)。その音は非常にひなびた飾りけのない音、「ピン、ピン、ピン」というだけの音でして、それをひきながら即興的にうたを作るわけです。その時は私が来たんで、「日本人のプロフェッサーひとり来たる」「アフリカにようこそ」というようなうたを、即席でつくってうたってくれました。

諸井 プロフェッショナルなミュージシャンですか。

森 いや、むこうにはいわゆる職業音楽家はいないわけです。人を楽しませたり自分が楽しんだりするという形で、あっちこっちうろうろしているんですね、ちょうど昔の吟遊詩人のように。彼はブガンダの人間ですが、よその部族のところへは行きたがらないようです。

諸井 日本の平家琵琶や何かとはずいぶん違いますか。

森 何か、最初聞いたのはそんな感じだったな。いわゆる物語でしょう。それで、ほかのうたなんかも聞かせてもらったんですが、ブガンダの部族の大どろぼうの話とか昔話とか、そういうのがうたになっているわけです。

諸井 それはもちろんウガンダのことばでうたってるわけでしょう。

森 いわゆる「ブガンダ」のことばです。むこうでは「ルガンダ」といいますけどね。頭に「ル」がつくと、ことばになるんです。それから「ブガンダ」というのが

国で、「バガンダ」というのが国民です。非常にややこしいですが……それから学生たちに頼みまして、一番たくさん聞いたのが、カンバラから東へ150マイル(約300キロ)ぐらい離れた、マダマというところなんです。これはジョバドラという部族で、厳密に言うとナイロチックに属しますが、その有力者の息子、これは私の教え子なんですが、それが「そんなに聞きたいのならば、うちに呼べるだけ呼びましょう」ということで、10組ぐらいのミュージシャンを集めてくれました。アフリカの楽器のほとんどが揃ったわけで、いわば集大成ですかね。同時に録音もするし、8ミリも撮って、演奏の方法とか楽器の形とかメモしまして、買えるものは次々に買っていったわけです。そこで一番びっくりしたのは、マリンバです。マリンバの原型がアフリカにあるということ、うかつにも私は知らなかった。マリンバというのは西インド諸島のいわゆる民族楽器であろう、ぐらいに思ってたんですが、それがあそこにあるわけです。非常に大きな板が音階順にずらりと並んでるんですが、その下にひいてある2本の台が、バナナの幹なんです。それを左右両面からたたいたり、片っ方一人、向いて二人の三人でたたいたり、両面二人ずつの四人でたたくこともありましたね。大体一人が決ったメロディーをたたくと、他の人は伴奏のような、即興的な変奏みたいなことやっていました(写真2)。さらにびっくりしたことなんですが、これをアフリカでどう言うんだと聞いたら、マディンダだと言うんです。なるほど、「マディンダ」がなまって「マリンバ」になったんじゃないか。ちょっと飛躍かもしれませんが、そんなふうに思いました。



マリンバ演奏 2

マリмбаは、部族によって色んな呼び方があるが、「インバ」というのは、「うた」とか「うたう」とかの意味で、そこから色んな呼び名が出ているらしい。

東京芸術大学の小泉文夫教授によれば、マリмбаはアフリカ起源の楽器ではなく、東南アジアあたりの固有楽器であるらしい。現在アフリカには、最もプリミティブな形が残されており一方東南アジアには、相当発達した段階のものしか残されていないところから、一般にアフリカ起源のように考えられているが、厳密にはそうではないらしい。なぜなら、アフリカでマリмбаをひく部族はバントゥーであるが、彼らはアフリカの最も古い民族ではなく、ピグミー、ホツテントット、ブッシュマンのように純粹のアフリカ土着民は決してマリмбаを使うことがなかったからである。

アフリカと東南アジアとの関係については、このマリмбаの問題とともに、原始共産社会が生み出した特殊なうたの形態、という問題がある。先に述べたピグミーのうたは、一人一人がさまざまな声を出しあって、全体としてはきわめて複雑な、豊かな音響を生むものであるが、これと非常によく似たものに、バリ島の「ケチャ」がある。アフリカと東南アジアのつながりについては、マラヨ・ポリネシア系の人種であるマダガスカルが存在などを通して関連づけられるが、明確な関係は分っていない。

マリмбаの最も古い形は、人間が足を二本出して、その上に四本の本を乗せたものである。これがかかなり発達すると、バナナの幹を置き、その上に10枚枚あるいは20枚近くの本を乗せたもの、さらには、ハンモック状につるし、各片の下にひょうたんを共鳴体としてとりつけたものとなる。アフリカには、これらが段階的に残されている。

音楽的にみれば、四枚しか木片をもたないものは四音しかないわけだが、枚数が増えるに従って、当然音域も広がる。こういう大きなマリмбаは、普通二人から四人で演奏される。この場合、一人は決った旋律（既製のメロディー）をひき、残りはそれに合わせて即興的に対旋律をつける。

諸井 何か、印象深いパターンを憶えておいでですか。

森 基本のたたき方でほくが覚えているのは、こんなふうでしたね……。これはブガンダのひき方です。



諸井 ところで今聞いているマリмбаの音は、先生がとってこられたテープですか。

森 先ほどのジョバドラでの録音です。これ、四人でたたいているんです。

諸井 一つの楽器を四人で？ 対面で二人ずつですか。

森 そうです。このマリмба買ったかったんですが、残念ながらついに売ってくれませんでした。



ウガンダの楽器のコレクション

諸井 じゃ、「ウランダ」ですね（笑）。

森 恨み骨髄で「ウランダ」ですよ（笑）。このシロフォンはキョーガ湖の南しか残ってないように思います。北の方にもずいぶん見に行きましたが、全然見かけませんでした。ジョバドラというのはナイロチックですけど、バントゥーに非常に近いところにいて、ほとんどバントゥーに入りこんでる部族ですから、そういう影響じゃないかと思いますがね。

## 楽器について

諸井 そのほか音楽にまつわるさまざまなエピソードもおありだと思うんですけども、先生が集められた楽器のことなどお話いただけませんか。

森 たとえばあそこにはギリシャの陶器に出てくるリラ、あれと全く同じ形のものがあります。ギリシャの壺に描かれている絵で見ると、これを横にかかえていますね。ところが実際にアフリカでは弦を調節するところを前にして、こういうふうにして両方の指ではじくんですね（写真3）。大変驚きました。ハーブの場合は、絵で見ると、柄のほうが自分のほうへ、つまりひき手のほうへきて、弦がひき手の向うにある。そういう形でひいておりますが、アフリカではこの逆で、これも柄のほうへ向って手前にある。つまり胴はおなかの前にある。これも両側ではじいて……。



3 リラの弾き方

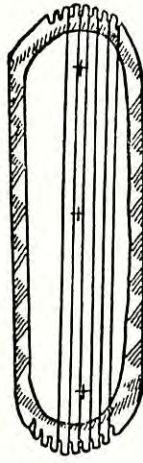


Fig. 1 チター



チターの弾き方 4

諸井 親指で？

森 親指ではじいてひくんですね(写真1)。

諸井 この録音、ありますか。

森 ルオ族の吟遊詩人みたいなもの、つまりこじきですわね、それがアフリカン・バーにいたときに来たんですよ。その時たまたまテープ・レコーダー持っていたので録音しました。これがそうなんです。

諸井 これは何語でうたっているのですか。

森 スワヒリ語です。スワヒリまじりのルオー語ですよ。ヨーロッパ人は絶対アフリカン・バーなんか行って飲み食いしないわけです。それが、こっちはそこへ行って何かその国のいろんなことを聞いてやろう、いろいろ知ってやろうという気がありますからね。たまたまこの時は、よそへ回るつもりだったので、それにテープが要るので持っていたわけ。そこへ入口のところこじきみたいのが一人来まして、うたうから一ぱい飲ましてくれて言うんですよ。金くれじやなくてね。それはおもしろいということで、それじゃ飲ましてやるし、お金もやるから歌うたえ、その代り録音するから、ということであつたわけなんです。何か女性に関するセックスの歌らしいんです。みんな笑ってるんですが、ぼくはわかりませんからね。

諸井 リラやハープのひき方が大変に変わっていることや、ひき語りや即興的にうたをうたうことなど伺いまし

たが、他の楽器についてはいかがでしょうか。

森 もう一つ、これも驚いたんですが、ルウェンゾリからもう少し南のほう、ルワンダとウガンダとコンゴのちょうど三角地帯に、キゲジというところがあり、高原地帯でしてウガンダのスイスといわれていますが、そこにはエナンガと呼ばれるチターがあります(写真4)。これがスペインのフラメンコ、あれと大変似た演奏なんですよ。やっぱり三人ぐらいでかわるがわる手拍子を入れてまして、それから弦をはじいて、声をふるわせて、浪花節みたいな“オーオー”あんなふうな声まで入って、これはびっくりしたですね。

諸井 ちょつと聞いてみましょうか。

森 この録音は、たまたまキゲジの方へ行きましたときに、夜自動車が動かなくなり、まつ暗だし、気持も悪いし、学生の知り合いのうちへ泊めてもらいました。そうしたら酒盛りが始まりまして、そのときのものです。

諸井 なるほど、非常に偶然の機会ですね。

森 偶然だったんです。それで、あまりにも似ているので、帰ってきてからぼくがスペインへ行ったときに買ったフラメンコのレコードと較べてみましたら、やっぱり非常に似ているんですね。これなんかどうしてでしょうか。これがあるのはキゲジだけなんです。その三角地帯一帯だけで、よそにはないんですよ。だから、あの辺はもっと大きく別な影響があったのかなという気もあり





5 胡弓のひき方

ますしね。

アフリカには各種の弦楽器があるが、最も多いのがハーブ、リラ、チター系の撥弦楽器である。それに対し、リュート属はあまり発達しなかった。弓でこする撥弦楽器(胡弓の類)はアラブから入ったものである。エナンガというチターは、ルワンダをはじめ東アフリカにかなり分布している。ルワンダでも、キゲジで行われたような手拍子が入るようである。これらが直接スペインの影響を受けたかどうかはわからないが、恐らくアラブの影響が強いと思われる。スペインのフラメンコ自身、アラブの要素が強く、例えばカスターネットはアラビア起源であり、フレーズのあい間にかけるかけ声、声の出し方、リズムなどいろいろの面にアラブの影響がみられる。

諸井 胡弓みたいな楽器が出てきましたね。弓奏楽器ですか。その話に入ってくださいませうか。

森 こんなものがほくもアフリカにあるとは知らなかったんです、私は中国生まれの中国育ちでして、中国でもこれとおんなじやつをおんなじようにしてひいているんですね。

諸井 この胴のところについているこぶはやにですか。

森 松やにです。弓に松やにをつけてから三本の指で上を押えてこすりながらひくんです(写真5)。

諸井 左手の中の三本の指で弦を押えるんですね、指の第二関節あたりで。

森 これを向うではディンギ・ディンギといっていま

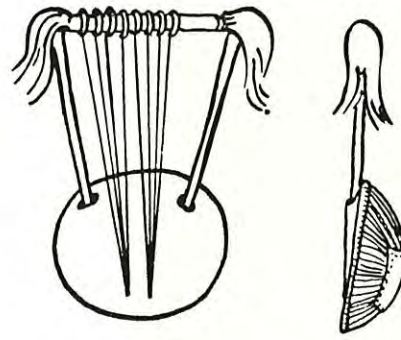


Fig. 2 リラ

す。

諸井 ディンギ・ディンギですか。これは実際に使っていたものですか。

森 持って帰った楽器は全部使う楽器なんです。おみやげとしてこしらえたものは一つもないんです。

諸井 ますます貴重である。

森 これがその録音です。

諸井 なかなかたいへんな名演奏ですね。

森 これが語部かたりべなんです。つまりひき語りですね。

これもアラブの語り物音楽の影響と思われる。アラブには、ラバールという弓奏楽器の伴奏でひき語りをする、半職業人の音楽がある。

諸井 いい音しているじゃないですか。

森 いい音してますね。中国でほくが聞いた胡弓と、何か音が違うように思うんですが。

諸井 だいぶ違いますね。張ってあるひももラフなもんです。麻ひもみたいなもんですか。



ドラム 6



7 サンザと笛の演奏

森 麻ひもというよりは、小包用に売ってるひもです、そして胴の皮は牛皮です。

諸井 さて、こちらはさつきのリラですね (Fig. 2)。

森 はい。ントングリといいます。

諸井 リラの糸ごまというのかな、弦の先が横木にしばりつけられたところ。これをしめてピッチを決めるんですね。

森 バナナの葉を糸に巻きまして、すべりどめがしてあるんです。ここにちょっとつばか何かつけてすべらないようにして、一つ一つ巻きながら音を合わせるんです。

諸井 横に不気味な髪の毛みたいなのがついてますが、まさかそれは森先生の髪の毛じゃないでしょうね (笑)。

森 「危うくほくも頭の皮をはがれそうでした」というと、冒険小説的でかっこいいんですけど (笑)、これは山羊の毛なんですね。それに胴の表が蜥蜴の皮……。大蜥蜴。ドラムがやつぱりこれとおんなじ蜥蜴の皮ですけどね (写真6)。それからこの裏に牛の皮が張ってあります。

諸井 かなりの張力で張ってあるように見えますが、なかなか精巧な細工ですね。

森 この楽器そのものは安いんですけど、買う前がたいへんでしてね。

諸井 その辺の裏話を。

森 おみやげ屋に行くといつでも売っていますが、それではおもしろくないし——。

諸井 楽士が実際ひいている楽器を？

森 実際にひいているやつで、薄ぎたないのも何だしきれいなのをと思って探して歩きました。これをせしめるのにお酒を飲ませまして (笑)、かなり飲まして酔っぱらせといて、言葉が通じないところを通訳入りで買って来たわけですよ。やっぱり集めるまでがたいへんだっただすね。

諸井 弦楽器の4つの種類、リラ、ハーブ、チター、リュート (胡弓) が全部出そろったところで、つぎは笛のたぐいの楽器について、お話しいただけますでしょうか。

森 ここにあるのは、普通、パントゥー族あたりがみんな作って吹いてるオムクリという笛ですけども…… (写真7)。

諸井 それは竹ですか。

森 いえ、これはロベリアという木の茎です。さわぎきょう類の草木じゃないですか。

諸井 日本の尺八によく似ていますね。

森 そうですね。全く尺八と同じように縦にして吹いてました。それから、パンの笛。ウガンダの東のほうにあるブソガという部族ですが、そこの連中がこれ使っていました。そこだけです。

諸井 何か非常に貴重なものですか。

森 ええ、これ、もうないんです。ほとんど作りませんし、作っても余り手に入らんようです。たまたまこれはそこから来ている学生が持ってきてくれたんです、ぼくが楽器を集めてるってことで。

諸井 はやってないということですか。

森 そうですね。ほとんど忘れられてる。これよりもやっぱりオムクリのほうがシヤれた音が出ますしね。それに、指穴があるからスムーズにメロディーが吹ける。ところがパンの笛はメロディー吹くとき、ハモニカのように一音一音管を動かさんといかんですから難しいですよ。

諸井 われわれから見ると、どうもパンの笛のほうが魅力的に見えます。



8 ピグミー族の笛の演奏



トランペットと太鼓 9

パンパイプは、ギリシャ神話に出てくるパンの笛や、中国の排簫、正倉院の甘竹簫など昔から存在した。またニューギニアのパプア人やアフリカ人が使っている素朴なもの、さらに南米のケチュア族がもっているもの、そしてもっとも華かなものでは、ルーマニアのナイなど、現在もかなり広く分布している。この中でも南米のアンタラやルーマニアのナイの音楽は、技術的に発達した中でも大変人間的なあたたかみがあって、極めて魅力的なものである。

**森** それから、ピグミーが使ってる笛は全くこのパンの笛を一本一本にしたようなやつなんです。それは、円陣組みまして……。

**諸井** 一人一人全部違う長さの笛を持って……。

**森** ええ。それで順番に「ピッピッピッ」と吹きながら回るんです（写真8）。やっぱり決まってるでしょうね、誰が吹いたら誰が吹けと。時にはまん中のところに太鼓が入って、それで調子をとる。ピグミーの持つてるのはそれだけです。ところが、ピグミーそれ売らないんです。ピグミーの部落へは四、五回入ってますが、とうとう手に入らなかったです。

ピグミーが持っている音楽のスタイルは、アフリカのもっとも古い要素の一つである。こういう笛のふき方は、すでに述べたうたと全く同じである。有名なインドネシアのアンクルンも、一人で旋律を奏するのではなく、一人一人の出す音を巧みに続けて、旋律を作ったり和音を作ったりする。

**諸井** このホイッスルのようなのは何んというんですか。

**森** ソシと言います。こうして、ただ「ピッー」といわせるだけです。空瓶を鳴らすように上から吹いて、下の小さな穴を指で押さえたり開けたりして……。

**諸井** 開閉することによって、ピッチがちょっと変わると……。

**森** ええ。これは木で出来ています。普通よく見るのは角です。インパラとか、ああいうふうな動物の角ですね。みんなが音楽かなでてる間に、合いの手みたいにして時々「ピッピッ」とこれを入れます。

**森** それから、このほかにこういうふうなトランペット、グワラと言いますが、トランペットの場合は全部横に向けて上の穴から吹きます（写真9）。この種のトランペットは、たとえば湖に近いところ、いわゆる湖岸地方バントゥーにはないんです。その連中はパピルスの茎

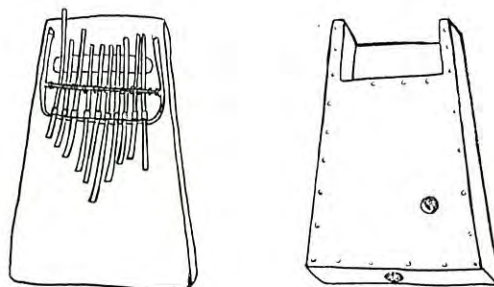


Fig. 3 サンザ

の根に近いところ、つまり一番広いところにこれと同じ穴をあけて吹くんです。そうすると、トランペットと全く同じ音がします。

諸井 日本のほら貝みたいな音がするでしょうね。

森 ええ、ちょっとそんな音がします。管楽器は大体こんなところですね。

諸井 それからこれは有名なサンザですか (Fig. 3)。

森 そうです。あそこではンドongoといいますけど、いわゆるフィンガー・ピアノとでもいいですかね。

諸井 これも非常にアフリカ独特なもんじやないでしょうか。

森 そうらしいですね。

サンザはアフリカ固有の楽器で、名前はンピラやエンピラなど部族によっていろいろ異なる。とくにバントゥーに共通して使われている。

森 大きな方が、いわゆるベースですね。小さいのは幾らでも売ってくれるんですが、大きいのは作るのが大変なんでしょうね。手に入れるのに半年かかったんです。

諸井 それはそれは……。どういうふうないきさつで手に入れられましたか。

森 ぼくはンドongoのいろんなやつをほしいと思って考えてたんですけども、大きなのがどうしても手に入らないんで、何とか大きなのを手に入れようと思ひまして学生に頼んだんですよ。そしたら近所にいるのが二つ持っているというんですね。それで、持っている人のところへ学生と一緒に行きまして、その親父さんをおだててひいてもらつたり何かしまして、ワラギという酒があるんですが、これは焼酎みたいな火のつくやつですけども、そのワラギを二、三本持ってって (笑)、酔っぱらったあげく、二人してついにこれを手に入れたんです。頼みかけて手に入れるまでに半年かかりました。

諸井 いま演奏されているのが、歌と笛とンドongoですか。

森 そうです。一番高い音が出るンドongoは、かん詰のあきかんをたたいて作った非常に小さなものです。この灰皿ぐらいの大きさでしてね。この一番大きなのはひ

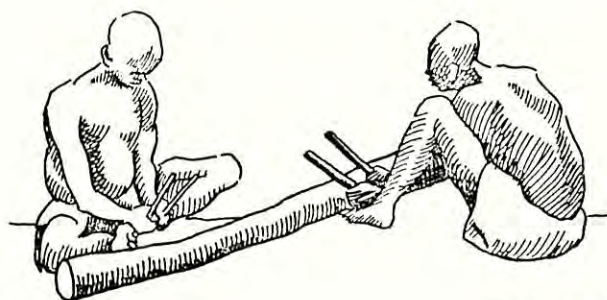


Fig. 4 打楽器

くだけではなくてたたく (写真7)。

諸井 ああ、木の部分を打楽器のようにたたくんですね。親指で金属片をはじいたり、手の平でたたいたり、なかなか面白いですね。それに、各金属片に輪がついていますが、これがサワリの役をやっているわけで、これでピーン、ピーンという音色が出るんですね。

森 ええ。それから打楽器ですが、いま、たまたま打楽器のことが出ましたけれど、ドラムだけではないんですね、打楽器というのは。たとえば地面に棒一本置きまして、その棒をたたいて打楽器にするということもやるんです。それから、板切れを置き、それをひつぱたくという…… (Fig. 4)。

諸井 何でも手当たり次第に楽器にしちゃう……。

森 手当たり次第ですね。

諸井 何かアフリカの打楽器というものを聞いておきますと、発達した形の、日本にも鼓とかいろいろニュアンスのある打楽器がありますけども、人間がものをたたいて音を出すという非常に根源的な衝動に帰っていくような、すばらしい原始的な衝動にかられますね。

森 そうですね。特にアフリカなんかの場合には、太鼓でいろいろ連絡をしたり、通信をすることがありますね。非常におもしろいことですが、ブガンダの国、これ王国ですけども、その国の王様のことをカバカというんです。それから、いわゆる首相のことをカティキュロっていうんですよ。カティキュロっていうのは一体何かというと、「太鼓を守る者」という意味です。だから、いかに太鼓というものが大事であったか。

諸井 いまや政治にまで密着しているわけですね。

森 それで、首相が変わるといことは、太鼓の保管

を移すということですね。

諸井 なるほど。

森 太鼓による通信の早さって、びつくりするぐらい早いですわ。こういうことがあるんですよ。ほくが驚いたことの一つに、前のブガンダの王様のカバカがロンドンで客死しましてね。そのニュースを私が BBC の放送で聞いて、一分位たってからです。ほくが太鼓でその通信を聞いたの。それで、一分前はどこでたたいたかという、ブガンダのカバカの代々の王様のお墓がある、キビスというところなんです。そこからたたき始めて、一分後に届いてたんです、ほくとこへ。

諸井 それ何キロぐらいですか。

森 かれこれ20キロ離れてますかね。

諸井 ははあ、なかなか早いんですね。

森 どこか中継地点があって、順々に伝わってくるんですが。ほくところのハウスメードがうちへとびこんできて、カバカが死んだと泣きだしたときに、まだ BBC 放送はニュースやってたんです。彼女は太鼓を聞いてとびこんで来たわけで、ニュース聞いてないんです。そのくらい早いですね。

諸井 そうですか。

森 カンパラからずつと北の方、ブニョロという国の国境まで150キロぐらいありますが、カンパラで太鼓をたたいて通信をしてそこに届くまでほとんど時間かからないです。グワンガムジェという太鼓のたたき方があります。これは、敵が襲ってきたから一斉に成人は槍を持って武装して出て来いという意味ですが、この太鼓が鳴つたら全部仕事をおっほり出して飛び出したんだんですがね、その非常呼集をかけたならその国境に集まるまでに2時間かからないんじゃないですか。

諸井 下手な文明国よりも能率いいですね。

森 だから太鼓たたくつてというのは約束ごとがありましたね。実はほくグワンガムジェという太鼓をおそわったんで、自分の持つてる太鼓である日いたずらして、たたいてたんですよ。そしたら、隣近所から一斉に苦情が出たんです。

諸井 たたくなど。


森 絶体にそれだけはたたいてくれるなど。うちのハ




ンココのウイッチ・ドクター 10

ウスメードまでがコテンパンにやられたんですよ。

諸井 それはどのようなたたき方ですか。

森 その通りたたけばいいんですよ。つまり、とたたけばいいんです。

諸井 なるほど。

森 それから、勤労奉仕に出て来いというのが、サガラガラムミッデというんですね。これもとたたけばいいんです。その他太鼓に関して面白いことは、教会は太鼓で人を集めるんです。鐘ではなくてね。

諸井 教会というのはキリスト教の教会のことですか。

森 そうです。ナミレンベという丘に非常に古い教会があるんです。そこでは鐘のかわりに直径1.5メートルぐらいの太鼓を使つてやるんです。

諸井 とにかく太鼓に明け暮れ、ということですね。

森 そのほかここにある体鳴楽器は、ラッタル、マラカス、鈴ですね。

諸井 そのすの子みみたいなラッタルは、何んという名前ですか。

森 マランガといいます。これは固いが樹皮布という木の皮で作つた布です。湖岸地方のバントゥーだけのものです。

諸井 このマラカスは何んていいますか。

森 ウイッチ・ドクターが人を治療する時、まじない

ように使うんですが、アカニェジエとっておりました(写真10)。ひょうたんの中に木の実が入ってるんです。最後の鈴は足につけてシャンシャンと鳴らしながら踊るものです。

諸井 貴重なものが沢山ありましたが、だいたいお持ち帰りになった楽器はこんなところですか。

森 はい。

諸井 ウガンダではうたの方はどうですか。

森 うたね。ここに子供のわらべうたばかり集めたテープがあるんですよ。ぼくが行くと必ず歓迎の歌をうたってくれるんですが、その中で気がついたことは必ずリーダーがいるんです。それが歌の最中にかげ声をかけると、一斉に全部が歌っていくというか、各人がいろいろそれに合わせながら歌っていくんですね。

こういう呼応形式、すなわちソロとコーラスの交互演奏や、ソロの音頭でコーラスがうたい出す形式は、アフリカに限るわけではないが、とくにアフリカに多くみられる。また日本人のように君が代斉唱にみられるユニゾンやオクターブでの一斉歌唱のような歌い方はしない。短い旋律のパターンを、何回も何回も繰り返しながら、いわゆる西洋的な意味での変奏やテーマの発展が行われるのではなく、また日本的な序破急の変化がおこるわけでもなく、無限に持続されて行くのである。

森 こういうの聞いてますと、リズム感がとびきりいいんじゃないかと思いますが。

諸井 メトロノーム的に非常にがっちりしたリズムで、どんなに複雑なリズムのバリエーションを太鼓でたたいても、絶対に乱れることはない。それがアフリカ人の特徴のようですね。旋律的には、たとえば2音、3音などの簡単なものでも、実にすばらしい躍動感を感じさせますね。

森 リズムのパターンだけ聞いてると退屈しますが、それに歌が入ったり、踊りが入ったりしてカバーされているように思いましたね。

諸井 やはり何といてもアフリカ音楽の特徴は、太鼓の複雑なポリリズム形式にあるんじゃないかと思うんですが……。

森 ポピュラー音楽でも、ナイロビ放送局なんかほと

んど一日中やっていますが、あんなビートのきいたジャズを演奏する楽団は、日本にはちょっといないんじゃないでしょうか。とにかくすごいですよ。

諸井 何となく想像できますね。

森 そういう音楽聞きながら、子供でも誰でも自然に体が動いているんですね。

諸井 その位、踊りというものがしみついているんですね。踊りにしてもうたにしても、アフリカ人の場合、生活から遊離してしまって全く別のところで鑑賞するなんてものではなく、生活そのものときわめて密接に結びついている。われわれ文明人が忘れてしまった、もっとも根源的なあり方を、改めて考えさせられるようですね。森先生、長い時間、どうもありがとうございました。

森教授が持ち帰られた録音テープを、ここに音の例として添付してお聞かせ出来ないのはまことに残念ですが、これらの貴重な資料のコピーは、本学に楽器の現物とともに保管されています。

# 音楽教育の問題点

橋本清司

## はじめに

「音楽教育の問題点」というタイトルを掲げてみたが、これは「わが国の当面する今日の音楽教育の問題点」という意味である。むろん現代のように進歩した、狭くなった世界では、これから述べようとする諸問題の多くは、ひとりわが国だけの、そしてまた今日だけの問題でなく、縦にも横にも広く深く全世界の歴史的な音楽教育の全体と結びついてはいるけれども、ここでは今日われわれが直面している音楽教育の問題点、ないしは今日のわが国音楽教育に課せられている問題ということ意識の前面に出して話しを進めたい。

次は専門教育としての音楽教育か、一般教育としての音楽教育か、の点であるが、いうまでもなくここで述べる音楽教育は主として一般教育の中の音楽教育が対象である。少し話しはそれるが順序として一言それに触れると、両者の一致点と相違点、もしくは区別、限界、や本質的に同一問題たる音楽教師論などもなかなか難問題となるだろうが、それについてはH. マルテンス (Heinrich Martens) が彼の論文「(学校) 音楽教師」(Der Musiklehrer) の中で「音楽教育は音楽と教育が半分ずつ」といっている、とだけ述べておく。

もう一つ、これから四つほどに問題をしばって書いてみたいが、どれもこれもアウトライン、概要に止まらざ

るを得ないことをお断りしておく。題目を選ぶのに問題を限って詳述しようかともだいふ迷ったが、はじめての紀要寄稿でもあり、またこの紀要の性格上も音楽教育家仲間むけでなく、より一般的でもあるので、こんな取り組み方になった。項目をあげて若干の註釈をつけるというようなことになるだろうが、御了承をお願いします。

## 1 原点にかえれ

近ごろ学校の音楽教育に対して、ほんとうの音楽教育でないとか、何か大切なことを忘れた違った舞台で妙な議論と努力がなされているとか、もっと端的に音楽を忘れた音楽教育(そんないい方をすれば、一方に教育を忘れた音楽教育、という声も確かにあるが)などの批評をよく耳にする。音楽のための教育、音楽への教育、音楽による人間への教育、もっとあるだろうが、その辺のことはともかく、どんな意味であろうと音楽教育であるかぎり、音楽を忘れた音楽教育であったり、音楽教育でない音楽教育になっては困るのである。この評価について私は、一般教育としての音楽教育の一部の現場が、ともすれば教育に熱心なあまり音楽そのものを忘れ勝ちになっている、という趣旨に解している。こうした批判は現場の心ある人々の自省として、また現場と直接に関係のない第三者の卒直な感想としても述べられているようだが、単なる自己批判や第三者的な助言に止まらないで建

設的に生かされることを切望する。

あまり良い響きではないが、原点にかえれ〈は何かにつけて近ごろよくいわれる言葉である。どうやら原点にかえれ、や総点検は音楽教育に限ったことではないらしい。音楽教育での〉原点にかえれ〈とは一体何をいっているのだろうか？ 私はばく然とした意味ながら一応さきに述べたように理解しているが、つまるところ、これは〉音楽教育とは何か〈であると考えるべきであろう。しかもそれは、これまで目先にあった音楽教育上の諸問題が今日に至ってある程度に解決され、あるいは、いろいろのことが一通りいいつくされて、次の新しい飛躍へ戸惑っている、という積極的な意味での〉音楽教育とは何か〈であってほしい。まさか音楽教育が複雑化し、混乱して、目標を見失ってしまった結果のそれであってはならないと思う。

音楽教育とは何か、音楽教育の目標は？ については明治以来長年月にわたって、簡易な歌唱技術の習得と美感の育成、徳性の涵養→情操、心情の醇化〈とだけ至極簡単に解説されてきた。戦後はこれが一層深化され、明確化されて統一見解として〉音楽表現や鑑賞の能力の伸長、美に対する鋭敏な直観力と豊かな感受性の育成→情操の純化、創造性と個性に富む人間形成〈という内容の図式が一般化している。綱領としては要点を尽した立派な目標論で、どこをいって非のうちどころはないだろう。

しかし、ここで大切なのは、この完べきといえる言葉の真の意味の共感と正しい理解である。次に時折り見られる、つまらぬ早飲込みの一例をあげてみると、先に書いた〉鋭敏な直観力〈について〉音楽は瞬時に消えてゆく音を素材とする時間芸術であるから鋭敏な直観力を育てる……〈という解釈が一部にあるように見える。むしろその事自体は間違いではないが、ここでは鋭敏な直観力と豊かな感受性が並列され、音楽の総目標が論じられているのであるから、これは美的直観、観照、言葉を換えれば感性（知性に対する）の側の育成をさしている。つまり美を美と感じ感動することになる筈である。思い違いは誰にもあるが、こういう肝心なめの点についての誤りは困る。

すてし小うるさく、やぼったいが、それだけになかな

か実感と説得力のある、調子の変った目標論を一つ引用すると、Hans Fischer「Handbuch der Musikerziehung」中の第一論文 Rudolf Malsch「Das Musische in der Erziehung」（教育における芸術精神）より。これは拙著「ドイツの音楽教育」（昭和32年、音楽之友社）の第一章でも訳編の形で一部紹介したが、その立論の核心は〉人間の心の働きには、組織された知性と意識された意志の面（哲学、科学、技術など）と観念論のヒューマニズムが本来の人間的なもの、すなわちヒューマネと考えた面（幻想、直観、非合理など）の二つがあり、しかも後者は積極的に良くも（意欲、感動、情熱など）魔性的に悪くも（猜疑、破壊衝動など）働き、さらにこの有害な本能は健全な人間精神を圧して暴力的に荒れることが多い。人間的事であることは、教育において最優先されるべき最大目標であり、そして人間性の教育に最も近く位置しているのが他ならぬ芸術教育である。芸術教育者は芸術こそ超越性に支えられた本能と人間の本来の能力に対応するものであることを認識し、芸術教育に課せられた意義と責任を自覚しなければならない。……〈である。

また、わが国で明治以来いわれてきた情操、心情論だが、情操については世の中の推移につれて近ごろ今日的な解説が加えられるようになった。すなわち、情操は美的情操ばかりでなく、知的、道徳的、宗教的情操もあって、しかもこれらは孤立するものでなく相互に関連する→美は孤立せず→調和ある人間形成、いわゆる全人教育〈である。この説明は確かに誤ってはいない。但し音楽教育の目的論としては諸情操相互の関連を強調しすぎると芸術教育の本質を損うことになりはしないだろうか？

これは独立した価値たる真、善、美の関係についての議論であるが、これだけでは公式的、表面的のきらいが感じられる。この三者は未分化では困るが、また無関係の孤立も不可だろう。ただここでも大切なのは、相互の独立を確認した上での、それらの関連の生々しい理解である。例えば〉わが国では美しい生き方というような言葉が昔から何の矛盾もなく使われていて、現実に善悪は美醜の感覚として捉えられてきた〈というように。前に引用した「教育における芸術精神」の中でもこの点につ



いて、> 芸術はその純粋な形においては決して道徳的に人を善導する目的を持たないけれども、それが自覚と反省を呼びおこす時、たしかに倫理的な作用を及ぼす。… 芸術は日常の合理的な目的をもった生活の彼岸にあるところの靈的な働きをもち、そして意識すると否とにかかわらず人間に人間の本質を自覚させる。…… < といっている。

もう一つ、わが国の特に戦後の新教育の場で表面化した芸術に向けられた不信、軽視、反感情、ないしは芸術教科と他教科との不均衡（これは19世紀以来、いやもっと古く17世紀の実学主義教育以来の世界のすう勢）に対する芸術関係教師の悩みは、功利と効率を万能とする物質文明社会への反省から、近ごろになってやっと、ほんとうにやっとの思いで是正される方向に動き出したようにみえる。芸術教育運動もその初め以来百年になろうとして漸く、正しい意味でささやかな実を結ぶ順にめぐり合うかも知れない。つめ込み教育の悪弊も今後は少しでも緩和されるのではあるまいか？ あれほど音楽教師を困らせた芸術の授業時数も来年から実施される高校指導要領ではささやかながら増加されるようである。そうした意味で今日こそ教育は大きな転期にきているのではあるまいか？ もしそうだとすれば音楽教育も緊蹙一番発奮しなければなるまい。

> 原点にかえれ < の見出して音楽教育の意義の周辺を中心に二、三気付いたことを述べたが、結局のところ音楽教育はなんといっても美の教育が主眼である。そしてそのためには音楽美に対する教師の熱意こそが、すべてに優先する大前提となるであろう。> 原点にかえれ < つまり初心にかえれ、とは音楽、ひいては音楽教育に対する教師の情熱を、ということかも知れない。

## 2 日本の音楽教育

> 日本の音楽教育 < とは借りものでない日本独自の音楽教育という意味である。私の感想では、わが国の音楽も西洋音楽の模倣、追従の時代をすぎて、いよいよ自分の耳で聴き自分の心で判断する自主独立の時代にはいったように思われる。例えば伝統音楽に対しても、西洋音楽風の解釈や受取り方とは違って日本の生活から生れた

ものとして日本の感じ方で受けとめるようになってきている。そしてこの変化は特に最近10年間に顕著で、しかも次第に加速されているようである。

しかし考えてみると、このことは明治以来一貫した音楽の歩みの結果で、明治から百年の積み重ねの上に今日この段階を迎えたということであろう。世界の音楽史上いくらか例のあったことで、日本には日本の特殊事情があったとはいえ、むしろおそきにすぎた感がないでもない。

音楽教育も音楽各界のこうした動きにつれて、日本の国民的音楽教育ということが当面する問題として取上げられ動き出してきた。

わらべうた、民謡、邦楽一般、新しい日本の音楽など日本の民族音楽を歌唱、器楽や鑑賞の教材として積極的に取上げ、これを中核として新しい国民的音楽教育を創立しようとする動きは、音楽学での伝統音楽の意欲的な研究や作曲、演奏分野での新しい日本の音楽の発展と表裏一体、同一歩調であるべきものと考えるが、現実には後者が一歩先んじて先達の役割を果たすことになるのではあるまいか？

音楽先進国は早くから、いや初めから自分の国の音楽教育を持っていたし、最近わが国でも音楽教育界の注目を集めているハンガリーにせよ (Frigyes Sándor 「Musical Education in Hungary……preface by Zoltán Kodály」, 羽仁協子編訳あり, 音楽之友社), 昨年私が出版した訳註書 Wilhelm Keller, Fritz Reusch 共著「Orff-Schulwerk: 子どものための音楽, の解説」(音楽之友社) 中の訳者参考解説2のb, の註2で紹介したチェコスロヴァキアにせよ, この点について優れた成果をすでに完遂し, もしくはあげつつある。芸術教育の性格上, 自分の国特有の文化財を中心に, もしくは, から出発して, 教育を組立てるべきであるのは当然であろう。

さて問題は出されたが, 従来の音楽教育を組み直すこの難事業は, すべて今後の進展に委ねられているようにみえる。これは教育だけの課題でなく, 音楽全体の問題と考えてもらいたい。私はなんとかかなるとの楽観説で, 今後の成行きを楽しみにしている。

この組換えの要点は, 従来の洋楽と日本音楽の二元教

育の打破，しかも楽器や楽曲の外形でなく，その根底にある音感覚の二元性の解消にあると私は考える。私は若いころ盲人音楽の総本山たる東京盲学校に西洋音楽教師として10年足らず勤務したが，この二元性が真の一つに融合して動き出せばしめたものだろう。学校音楽に例えば日本の箏，笛を導入し，長唄を聴せるのは確かに第一歩ではあるけれども，決して形だけで済むわけではなく，国民楽派の歴史が明示しているように，魂，霊，エスプリ，ガイストにまで達しなければ納得はいかないであろう。ここではとうてい概論もできないが，前掲のオルフ学校作品の訳註書はこの問題の技術上の詳細な参考資料の意味をこめたものだし，同じくハンガリー，チェコの音楽教育も参考になる。

- 註 1. オルフ……2音3音のわらべうたメロディー→5音→6音→7音音階→長，短調；モノフォニー，和声，対位法，形式などすべて原型に立ちかえって；ヒューマニズムと全体性（後出）の理念に基づき音楽，遊び，言葉，運動，劇などを一体として捉えている。
2. ハンガリー……バルトーク，コダーイのマジャール系古ハンガリー民族メロディーの研究とハンガリー現代音楽に触発された民族音楽的国民音楽教育。農民層わらべうた→ハンガリー5音音階，教会調を含めたハンガリー的音楽教育カリキュラム。
3. チェコ……オルフ系国民音楽教育運動。

なお，この組換え問題と関連して，日本の学校音楽の学習対象の範囲を西洋音楽内でも少なくともバロック期と近代，現代の音楽にまで広げることが急務となってきている。何故ならば，国民音楽教育が論じられる時代にさえ来ているのだから。私は新制度の初めから今日まで随分長く教科書編集に参加してきたが，従来は著作権の関係で近代，現代の音楽（ソヴィエト圏は例外）を教材に使うのは実際問題として殆んど不可能であった。ところがこれは今度の新学習指導要領による教科書から国が負担してくれることになって解決した。今後は関係者の努力次第で自由に使えることになったわけだが，時代が近いだけに作品評価もまちまちだから選曲には慎重を期さねばなるまい。

日本の音楽教育もいよいよ本舞台にさしかかることになった。当分はまず教師向けの啓蒙的な理解を深める第一段階からだが，今度こそ腰をすえて取りかからねばな

るまい。

### 3 基礎の新設

生活経験に基づく生活学習か学問的論理を重んじる系統学習かは，常に繰返えされてきた教育法上の論争であるが，戦後の生活学習，自由教育の反動として昭和30年ごろから次第に無駄を省く合理的な系統学習の側へ重点が移ってきている。10年前に終わった指導要領の改訂では音楽の各学習領域の系統化と基礎能力の伸長が標語となったし，来々48年度から始まる高校を最後とする今度の改訂では一歩を進めてついに，音楽の構成諸要素による基礎領域が他の歌唱，器楽，創作，鑑賞の領域とは別個の独立した領域として新設された。その趣意はいうまでもなく他の諸領域の系統化を支持し，とくに児童生徒の音楽的能力の系統的発達をはかるにある。

この基礎の新設は2の項と内的に深く結びついている。いや繋がっているというより同じものの両面かも知れない。つまり基礎の新設は自主的創造的な音楽活動のできる基礎能力の開発を考えているのであって，これまでのように教えられて憶える音楽学習でなく，自分の耳で聴き理解し判断するためには，必然的に音楽諸要素の根元にさかのぼっての真に身についた音楽能力が前提となるからである。

戦後の新教育発足以来20年を経て基礎を系統化し組織化することになったのは自然の成行きではあるが，しかしそれが技術の練磨を目的とするソルフェージュ偏重視の教育にはしるようなことになるならば，一般教育の音楽教育としては，その本質を誤ることになるだろう。そこに専門の音楽教育と一般の音楽教育の相違がある。

ここで思い出されるのは pfeiffer と Nägeli による「ペスタロッツ原則による唱歌教育法」である。もちろん時代も事情も異なるが，これは一口にいうと，コールユーブンゲンをやらなければ歌は歌えない，という極端な基礎偏重の教育法で，その時代としては有意義であったには相違ないが，間もなく生きた音楽による，学びやすい音楽教育へ，技術の，でなく音楽の音楽教育へと変っていった。（Karl Rehberg 「Geschichte der Musikerziehung」, Walter Kühn 「Geschichte der Musiker-

ziehung) 新設された基礎領域の実施にあたっては先人の轍をふまないよう十分に警戒しなければならない。念のために付言するが、コンセルヴァトワールの歴史を引用するまでもなく、音楽専門教育でのソルフェージュ重視は別問題で、専門家の技術教育は当然である。

## 4 方法論

これは 1~3 と内容的に重複する点も多いし、またほんの思いつきの小手先のものから、何メソッドというに足るような内容のあるものまで、空前の盛況で、数え上げれば際限がないだろう。さらに方法論は教育の初めほど、幼年教育であるほど、重要性をもつことも常識の通りである。だからここでは方法論に見られる基本的な教育思想の一端と狭い意味の方法論、すなわち教育補助手段の二点だけに止めておきたい。

まず補助手段の方だが、これには音の高さ——唱法問題→ソルミゼーション、音の長さ——リズム教育、手合図・身体運動の三つの問題がある。

唱法問題——移動ドか固定ドか、階名唱か音名唱か、は今日なお未解決の難問であるし、わが国でも戦時中、例の音感教育問題として文部省に聴覚訓練準備調査委員会が設置され、5年の歳月を経てついに審議未了のまま終っている(私も委員の一人)。この問題は一部の関係者が知っているように、19世紀末から20世紀の30年ごろまでドイツで盛んに論議され、ドレミに代るC.アイツの音語法  $bi\ to\ gu\ su\ la\ fe\ ni\ bi$  (階名の機能をも兼ね備えた音名) やR. ミュンニッヒのヤーレ法  $ja\ le\ mi\ ni\ ro\ su\ wa\ ja$  (階名だが音名的にも使える) も考案された。

ドレミ問題でいえることは、音高には絶対と相対の二つの意味があるのだから両方とも必要、しかし強いていえば相対の方が重要?、音楽教育史上は、器楽には音名が、声楽では階名唱が有利とされたのは事実である、前掲の合理主義による新音名、階名は、その合理化そのものの要、不要を再検討する必要があるくなどであろう。

リズム教育——ここでは拍節語によるリズム唱のことをさすが、これにもいくつかの先例がある。わが国でもリズム教育の基本問題として検討すべきであろう。

手合図——これは有名なグイードの手以来、トニック・ソルファ法やヤーレ法にも付随している補助手段で、音高の把握に身体運動や視覚をも動員するのが、そのねらいである。その点で今日の教育でいう身体表現とは逆である。

もう紙面に余ゆうは無いが最後に、主として教育法に関連する教育思想を一つだけあげるならば、全体性(Wholeness, Ganzheit)の問題がある。これは、全体は単に部分の集合でなく、生命ある全体の一部が部分である、とする1910年以來の全体重視の思想。形態心理学、精神身体医学、政治における全体主義などがその例である。これが音楽でも各国の方法論にあらわれていて、遊びと音楽、語と音とリズムを全体として受取る、語と音は同時にリズム遊びから、音と運動を一体として把える、などなどを主義とする多くの教育法が発表されている。いわゆる音楽の新教育にはこの傾向が強い。

# 15世紀のフーガの技法

Joh. Ockeghem Missa Prolationum.

ロベルト・ヴリーゲン

「このように甘美なものを作りだすこの人達 (Joh. Ockeghem, A. Busnoys 等) の殆んど作品は、人間や英雄達のためだけでなく、永遠の神々にとっても、ふさわしいものと認めねばならないと思う。

まさに、それらを聞くたびに、又研究するたびに、私はより幸福になり、より啓発される事を感じる。」

(Joh. Tinctoris, Liber de Arte Contrapuncti<sup>1)</sup>)

## 序 文

Liber de Arte Contrapuncti (1477) において、15世紀後半の最高の音楽学者 Joh. Tinctoris は、彼の友人であり、同時代に尊敬されていたオケゲム (1420~1497) を “optimus compositor ac dulcedinis accuratus exquisitor,, (正しい甘美を創りだす最もすぐれた作曲家) と呼んでいた<sup>2)</sup>。

しかし、オケゲムの作品を部分的にしか知らなかった19世紀の音楽学者達は、オケゲムの作曲法におけるカノンの技巧の複雑さだけをみて、作品の価値を認めなかった。ポリフォニー音楽の美を充分理解した学者 Ambros さえも、オケゲムの「ミサ・プロラツィオーヌム」を “sehr unerquicklich,,<sup>3)</sup> (大変つまらない) といっている。

オケゲムのこの曲を現代譜にトランスクリプションした D. Plamenac<sup>4)</sup> は次のように述べている。「この作品の記譜法における複雑な技法によって、その純粹音楽的価

値をそこなっていない事自身が、オケゲムのすぐれた才能を示している。ここにはバッハ後期の対位法的作品にみられる作曲家としての、すぐれた才能や表現力が窺える。」と。この言葉によって「ミサ・プロラツィオーヌム」を15世紀のフーガの技法とすることができる。

12音音楽の作曲家 E. Kreneck が述べた原則 “that of adjudicating the music of any era on its own terms only,,<sup>5)</sup> (各時代の音楽は、その作品自身のもつ要素によってのみ判断される) に従って音楽学の大きな責任は、作品の分析、歴史的様子についての知識、必要に応じた補助学問の助け等によって、重要な作品の理解を深め、その芸術的価値を紹介する事である。

中世ルネッサンス音楽の研究は、始めに古い写本を現代の解りやすい楽譜になおし、次にその音楽の構造、歴史的様子等の理解を得て、第三の段階に入るべきである。即ち正しい演奏によって、改めてその作品が現代人にとって生きた芸術となり、文化的で、しかも深い人間的価値のあるものにならなければならない。15世紀のフーガの技法とよばれる「ミサ・プロラツィオーヌム」の芸術が、現代においても息吹き、やわらかさに満ちた作品を作りだすことが、この研究の目的である。

この曲の構成を理解するには、記譜法を説明する必要がある、それによって演奏における正しいテンポについての重要な要素をみつけ、旋律性や、特にリズムの特徴

を知ることができる。構成，リズム，テンポ等をよりよく理解するために，実際演奏の経験を参考にして「ミサ・プロラツィオーヌム」の理解しやすく，実際の演奏に用いる楽譜についての諸問題を述べたいと思う。

紙面の都合上，声部の組み合わせ，声部別調号，musica ficta に関する問題，不協和音の使用法によって生れる macro-rhythm とその響きや「ミサ・プロラツィオーヌム」の芸術性等については，次の機会に述べたい。

### 曲の構成

写本の研究・トランスクリプションとスコアリング，リズム，テンポ

「ミサ・プロラツィオーヌム」全曲の唯一の写本は Roma, Biblioteca Vaticana の Chigi Codex C. VIII. 2 3 4. fol. 106 (v)~114 (r) にある。例譜 1 a b はこの写本の Kyrie 全曲で，他の楽章の必要な部分を写本から転写した。

ここで，この写本の説明をしたいと思う。

例譜 1 a は上声部で b は下声部である。例譜 1 a のタイトル“Ockeghem prolacionum,, はオケゲム「ミサ・プロラツィオーヌム」を意味する。例譜 1 b の“Contra,, は声部の名称で，Contratenor を示す。しかし Sebaldu Heyden の“De Arte Canendi,, (Petrejus 第 2 版，1540 年出版) にあげられている Kyrie の部分には，同時代の正しい方法によって，上声部は Superius と (Contratenor) = Altus, 下声部は Tenor と Bassus と称された。従って，ここでも下からの順序で，この曲の四声部は，Bassus, Tenor, Contratenor, Superius と称ぶ。

### Kyrie I

例譜 1 a の Kyrie の K は装飾された大文字で書かれ，つづきの yrie は第一段目の初めにある。最初の  $\text{c}$  (ヘルムホルツ) を示すハ音記号である。次に O と C は，同じ楽譜における 2 声部の異なった音符価値を示す。

O は tempus perfectum, prolatio imperfecta の記号で，1 つの Brevis (B) □ に 3 つの Semibrevis (S) ◇ (tempus perfectum) が，1 つの S に 2 つの Minima (M) ↓ (prolatio imperfecta) があることを意味する。

S (◇) が動きの根本である Tactus (脈搏による一定の時価の単位) と一致するので S (◇) を 2 分音符 (♩) とする。

$$\begin{array}{l} \text{P P P P P P} = \text{P P P} = \text{. O} \\ \text{f f f f f f} = \text{◇ ◇ ◇} = \text{□} \end{array}$$

C は，tempus imperfectum, prolatio imperfecta の記号で 1B (□) = 2S (◇) tempus imperfectum, 1S (◇) = 2M (↓) prolatio imperfecta

$$\begin{array}{l} \text{P P P P} = \text{P P} = \text{O} \\ \text{f f f f} = \text{◇ ◇} = \text{□} \end{array}$$

同じ楽譜において，異った音符の読み方をする二声部が生れる。即ち Superius が C に従い，Contratenor は O に従う。ハ音記号に対する 'f' の位置に，同じ高さで O と C が書かれているので，この二声部は同音符から同時に始まる (unison)。最初の 2 つの音符 B (□) は 'f' と 'c' の音程で，Contratenor は 'o' (符点全音符) の価値

1b

1b

1 Kyrie

2 Kyrie

3 Kyrie

4 Kyrie

5 Kyrie

6 Kyrie

7 Kyrie

8 Kyrie

9 Kyrie

10 Kyrie

11 Kyrie

12 Kyrie

13 Kyrie

14 Kyrie

15 Kyrie

16 Kyrie

17 Kyrie

18 Kyrie

19 Kyrie

20 Kyrie

21 Kyrie

22 Kyrie

23 Kyrie

24 Kyrie

25 Kyrie

26 Kyrie

27 Kyrie

28 Kyrie

29 Kyrie

30 Kyrie

31 Kyrie

32 Kyrie

33 Kyrie

34 Kyrie

35 Kyrie

36 Kyrie

37 Kyrie

38 Kyrie

39 Kyrie

40 Kyrie

41 Kyrie

42 Kyrie

43 Kyrie

44 Kyrie

45 Kyrie

46 Kyrie

47 Kyrie

48 Kyrie

49 Kyrie

50 Kyrie

51 Kyrie

52 Kyrie

53 Kyrie

54 Kyrie

55 Kyrie

56 Kyrie

57 Kyrie

58 Kyrie

59 Kyrie

60 Kyrie

61 Kyrie

62 Kyrie

63 Kyrie

64 Kyrie

65 Kyrie

66 Kyrie

67 Kyrie

68 Kyrie

69 Kyrie

70 Kyrie

71 Kyrie

72 Kyrie

73 Kyrie

74 Kyrie

75 Kyrie

76 Kyrie

77 Kyrie

78 Kyrie

79 Kyrie

80 Kyrie

81 Kyrie

82 Kyrie

83 Kyrie

84 Kyrie

85 Kyrie

86 Kyrie

87 Kyrie

88 Kyrie

89 Kyrie

90 Kyrie

91 Kyrie

92 Kyrie

93 Kyrie

94 Kyrie

95 Kyrie

96 Kyrie

97 Kyrie

98 Kyrie

99 Kyrie

100 Kyrie

2a Codex Chigi C.VIII.234. fol.106v.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27

B B BB S S B S S S S S B S M S S M Sm M M S Sm Sm S S

Kyrie

SUPERIUS (3/2) (♩=♩) (♩=♩)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Kyrie (ligatura)

SUPERIUS (3/2)

8 9 10

Kyrie

CONTRA-TENOR (3/2) (♩=♩)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Kyrie

S (alteratio) B (imperfectio) a.p.a.

2b Codex Chigi C.VIII.234. fol.107r.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

B S SB SS B S S S B S SB S S B SS M Sm S S M

Kyrie

Tenor 1 2 3 4 5 6 Bassus 1 2 3 4 5 6

♩ B S S B S S ♩ B S S B S S

♩ 0 p p p p p p ♩ 0 p p p p p p

(♩=♩) (♩=♩) alteration alteration

Tenor (3/2) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

Kyrie

(♩=♩) (ligatura) [color]

Bassus (3/2) 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

Kyrie

S alteratio S alteratio [color]

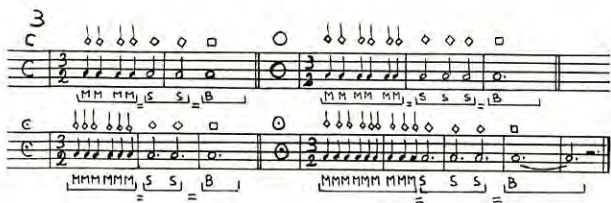
をもつが、Superiusは○(全音符)となる。(例譜2a参照)

次の♩は ligatura (2つ以上の音符を結んだ形)であるが、白符定量記譜法の原則に従って、両方の音符をBと考えるべきである。次の♩はSの休符とSの音符を合せて一つの mensura(単位)を作る。Superiusの mensuraは二分割(binary)されているので、2分休符-と2分音符♩となる。Contratenorの mensuraは三分割(ternary)されているので、合せて一つの mensuraを作りだすために、二番目のS(音符のS)は alteratioの規則により、2倍の価値をもち、-○となる。次の□(B)はSuperiusでは○, Contratenorでは○'となる。次の♩(ligatura)は2つのSで、'e'と'e'である。次の◇はS; †はSの休符, □はBで'f'である。この♩◇†□はSuperiusでは♩♩♩-○となるが、Contratenorは♩□=3Sは1つの mensuraで、やはり♩♩♩となる。Bは普通3つのS(○')であるが、†□ではBが†と合せて mensuraを作

りだすので、ここでは imperfectaされたB(imperfectio)といわれる。従ってこのBは、○だけとなる。今まで使われた音符はBとSであったので、Bの時、Contratenorは(S)♩づつ遅れて、初めの'f''c''f''a''e''f''までに6つの(S)♩の価値を遅らせている。そこで、異った声部のBの時価差によってカノン(当時には現代のカノンが生れる。作曲家にとって充分なこの幅(6つの♩)を保ちながら進むには、S(◇)とM(♩)或は Semiminima (Sm)(♩又は♩)か Fusa (F)(♩又は♩)しか使用できない。最も早く進む Superiusが2段目を過ぎて3段目の5番目の音符(Longa)の終りにつく時、遅れた Contratenorは2段目の終わりごろにある!の記号で、最後の mensuraを示され、-♩'f'で第一 Kyrieが終る。

各段の終りのwの記号は Custos とよばれて次の段の初めの音程を示す。

第1 Kyrieの Tenorと Bassusは、同じ原則によって



できている。例譜 1b は、Tenor と Bassus の写本で、前述のように Contra の代りに Tenor を使っている。第 4 線にハ音 (c') 記号、次の flat の記号は 'b' (sib) を示す。(Superius と Contratenor にはこの b の記号はない。この曲の声部別調号については、後述する)。

次の記号  $\odot$  ( $\circ$ ) は、やはり同じ楽譜における二声部の異なる音符価値を示す。 $\odot$  は tempus perfectum, prolatio perfecta の記号で、1 Brevis (B),  $\square = 3$  Semibrevis (S)  $\diamond$ , 1S=3 Minima (M)  $\downarrow$ 。

Tinctoris の “Proportionale,, (1475年頃) に従い、Prolatio Perfecta に対して、同時に prolatio imperfecta が使われている時には、両方の Minima の価値は等しい<sup>7</sup>。

Seb. Heyde が “De Arte Canendi,,<sup>8</sup> に要求する diminutio (縮小) は必要ではない。何故なら、このミサ曲は、まだ Tinctoris のいう “Vetus Usus,, (古い使用法) によって、できているからである。(新しい方法によって prolatio major は augmentatio (増加) を生むが、ここではその方法を使っていない)。この Vetus Usus によって Minima は prolatio major と minor において一致しているの、我々の書法では (M=  $\downarrow$ ) 次の通りになる。

$\odot$  の場合  $\square$  (Brevis perfecta) = 3S (ooo) = 9M (bbb bbb bbb)  
 $\circ$  の場合  $\square$  (Brevis) = 2S (oo) = 6M (bbb bbb)

現代のスコアに統一された拍子として  $\frac{3}{2}$  を使う。(例譜 3 参照)  $\odot$  は 9 拍子,  $\circ$  は 6 拍子,  $\square$  は 3 拍子,  $\downarrow$  は 2 拍子を暗示するが、これについても、色々な問題があるので、後で述べる。

Tenor と Bassus の写本は例譜 2b に転写されている。その音符の番号に従って説明を進めるが、音符 1 から 6 までは例譜 2b を参照されたい。

例譜 7 から “Color,, (音符の着色) (1450年以後の白符

定量記符法において白い音符の代りに黒い音符を使うこと)が使われている。それは perfectio を imperfectio にするもので、すべての着色音符を  $\frac{1}{3}$  短かくする方法である。この場合には、すでに imperfecta されているので、imperfectio (B は他の音符によって imperfecta されること) 又は、alteratio (2 番目の S が perfectio を作りだすために 2 倍の長さになる事) はない。

B	S	M	S <sub>m</sub>
■	◆	↓	↓
○	↓	↓	↓

imperfecta B( $\circ$ ) -  $\frac{1}{3}$  =  $\circ$

この規則に従って、音符 7 以後の説明は、例譜 2b を参照。

結局、Tenor は 1~6 までの間に、Bassus よりも早く進むので、上声部の Superius と Contratenor と同様に、6 つの  $\downarrow$  (S) の時差ができる。次に Color の関係で Tenor と Bassus は同価値の音符で進む。

Tenor の最初の部分

↓	○	↓	↓	○	↓	○	↓
M	S	M	M	S	M	S	L
r	p	r	p	p	r	p	(+c')
(imperfectio)		(alteratio)					

トランスクリプションの方法について

ポリフォニーの曲を写本から現代譜に転写する場合、普通  $\circ$  ( $2 \times 2$ ) は 2 拍子,  $\square$  ( $3 \times 2$ ) は 3 拍子,  $\circ$  ( $2 \times 3$ ) は 6 拍子,  $\odot$  ( $3 \times 3$ ) は 9 拍子としている。

これらは、音符の相互関係を示すだけでなく、根本的なリズムをも示すものである。Tirabassi, Auda, そして現代の Van Crevel も、これらの記号が拍子を示すことを強く否定し、ポリフォニー音楽の転写は、現代のような拍子は示さず、tactus の原則に従って行なわれるべきである。としている。

ポリフォニーにおける各旋律のリズムは、ある程度まで、当然  $2 \times 2$  或は  $3 \times 2$  に従っている (特に B と S が主に使われている場合)。しかし、写本には小節を区切る縦線はなく、従って拍によるアクセントもない。音楽のリズムは (アクセントをもつ音符に対する他の音符の役割) 自由である。即ち言語や旋律の動きによって生まれ

るアクセント（例えば長い高域の音符）は、拍節法に従わない所が多く、ポリフォニーの根本的な動きやテンポは、tactus によることが一般的に認められている。

16世紀のある楽譜には縦線が見られる。Lowinsky の意見では、作曲家は、少なくとも拍子に従っているとし、Van Crevel は tactus の動きを示すものであるとしているが、多くの場合、声部の組合せにおいて生れる和声リズムは、拍子に従っている事がみられる。

「ミサ・プロラツィオーヌム」の転写においては、4つの異った記号が同時に用いられる点で、特別の問題をもっている。3拍子と6拍子が度々組合せられるが、Superius の2拍子と Bassus の9拍子では、これらの倍数である18だけが組合せられる数となり、4つの異った拍子を重ねて用いるとすれば非常に複雑な楽譜になる。特に実際演奏のためにも、このような楽譜は適当ではない。「ミサ・プロラツィオーヌム」の転写  $\frac{3}{2}$  に拍子を選んだのは、次の理由による。（例譜10 Sanctus 参照）

⊙ (2×3) と ○ (3×2) の記号によってできた旋律は、 $\frac{3}{2}$ にはよく適合する。⊂ (2×2) と ⊙ (3×3) には M=♪ が共通するが、4分音符によって、動きを示すことは、曲のテンポとリズムにとって、ふさわしくない。⊂ を  $\frac{3}{2}$  に転写すると、Brevis の音符は、縦線で分けられる欠点があるが（例譜kyrieの最初  $\frac{3}{2}$  ⊙ ⊂ | ⊂ ⊙ | ），縦線はリズムのアクセントを起こすものでなく、記譜の整理のためにのみ使われていることを理解すれば、その欠点は補われる。⊙ の9拍子 (S=♪) の声部においては B (⊙+♪) と L (B+B) とは6拍子にはできないが、これらの音符が使われるのは稀である上、長い時価のために、リズムの動きは少ないので、 $\frac{3}{2}$ においても、大きな支障はない。なお、4つの記号を使っているが、自由なリズムをよくみると、多くの場合には3分割 (ternary) である。縦線の使用については、音楽学者にも異った意見が多いが、実際演奏に用いる楽譜には、時価をリズムのためではなく、定期的な区切りを見せるだけのものとしての縦線が便利であろう。その上、Van Crevel 版のように、共通の Minima ♪ のために、一定の間隔を決め、音符の割合による間隔を幾何学的に正しく見せるのが、なお効果的である。それによって、tactus による動きに合わせて、

各声部は独立したリズムを持ち、声部の組合せによる和声リズムも明瞭にされるのである。

### Christe (例譜4 参照)

例譜1aの3段目の初めに“pausans ascendit per unum tonum,, 例譜1bの3段目に“pausans ascendit per unum,, と記されている。各グループの第2声部の歌い方を示すもので、“休符を守ってから、1音高く(歌う)”の意味である。すべての声部はΦの記号を持っているのでtempus imperfectum, prolatio imperfecta, diminutio simplex (proportio dupla) において、各音符の価値は半分になり、2倍のテンポで進む。

L	B	S	M	Sm	F
⊙	⊂	⊙	⊂	⊂	♪
⊙	⊂	⊙	⊂	⊂	
又は	⊙	⊂	⊙	⊂	(2倍のテンポで)

しかし、この最も簡略な説明には疑問がある。diminutio simplex は、数学的にテンポを2倍の早さにする事であったのか？

### ⊂ と Φ のテンポ

Curt Sachs<sup>9</sup> は次のように述べている。

Φ が他の声部の⊂ に対して使われている時には、 $\frac{1}{2}$  の意味をもつが、単独のΦ は、その意味をもたない。或は、冗長を避けるために、作曲家がテンポを少し早める位の意味で、velociter, accelerando を使っている。⊂ に対してのΦ と、単独のΦ の意味を区別する事に問題がある。どちらの場合においても、同じ意味があるはずである。16世紀には、Φ の S が、前時代の⊂ の S と同様に、tactus に相当するように見える。このような変化の時代



において(15 c.), 新しい記譜法として使われていたが, 作曲の複雑さ, 新しい音符価値に対する歌手の不慣れ等によって, 新しい書法も徐々に遅く演奏され, 人間の体を感じる自然のテンポ, 即ち *tactus* に合う方法がとられた。

この変化の時代のオケゲムの曲において, 2 倍のテンポは早すぎるように思われる。Apel<sup>10</sup> は,  $\phi$  の意味について, 異なったテンポではあるが, 音符価値の変化は完全な  $\frac{1}{2}$  の縮小ではないとしている。即ち, *Tempus perfectum diminutum* ( $\phi$ ) が, テンポを示すものとみる時, *integer valor* ( $\circ$ ) (*diminutio* のない完全価値) の *tactus* に相当する  $S=48$  を  $\phi$  によって 2 倍の価値にすると,  $S=96$  となる。しかし,  $\phi$  によって *tactus* に相当する  $B$  は 3 つの  $S$  であるので,  $B$  は 32 となる。デュファイ, オケゲムの時代においては, *tempus perfectum* (*ternary*) は最も重要であったので, これを元にして, *tempus perfectum diminutum* ( $\phi$ ) の  $B(=tactus)$  が *tempus imperfectum diminutum* ( $\phi$ ) の  $B$  となった可能性がある。従って,  $\phi$  の  $S=64$  となり, *integer valor* ( $C$ ) の  $S=48$  に対して異なったテンポとなる。

「ミサ・プラロツィオーヌム」の演奏の経験においても, この解決によるテンポは最も自然に感じられ, 壮嚴な第 1 *Kyrie* から次の力強い第 2 *Kyrie* への移行における自然な変化となっている。

*Christe* は, 2 声部で, 同価値の音符が用いられている。より軽いテンポで歌う方が自然であろう。又, カノンの関係で第 1 *Christe* は 2 回, 第 2 *Christe* も 2 回歌われるが, 冗長さを避けるためにも, テンポを変える方がいいと思われる。現代譜になおす場合,  $S$  に対して同じ  $\downarrow$  を使い, 前述の説明に従って  $B=tactus$  とするが, 比較的小さいので, 楽譜の複雑さ, リズムの明瞭さを示すためには, 指揮は分割された軽い動きが好ましい。

第 1 *Christe* の *Contratenor* と *Bassus* の楽譜は例譜 4 のようになる。*Christe* の初めにあるのは, 27 の  $B$  の休符で, *Superius* と *Tenor* は, *Contratenor* と *Bassus* が *Christe* を歌う間, 休むように (*Pausans*) 書かれている。従って *Contratenor* と *Bassus* の後に *Superius* と *Tenor* が 1 音高く (*ascendit per unum tonum*) 2 度のカノンを

作る。例譜 1a の 5 段目と b の 4 段目の終りに繰返しの記号群がある。次に各グループの第 2 *Christe* があるが, すべての方法は第 1 *Christe* と同様である。ただ一つの注意すべき事は, *Tenor* の第 2 *Christe* の前に正しく 27 の  $B$  の休符があるが, *Superius* の第 2 *Christe* の前の 20 の  $B$  は当時の写譜の誤りであろう。

## Kyrie II

それぞれの声部は例譜 1ab の 7 段目から始まる。この部分の初めに 2 つの重なったハ音記号が 3 度の間隔を見せている。同じく, 次に  $\circ$  と  $C$ , 又は  $\odot$  と  $\odot$  も 3 度のカノンを見せる。*Superius* は  $\overset{a}{\text{---}} \overset{b}{\text{---}} \overset{c}{\text{---}} C$  (*tempus imperfectum, prolatio imperfecta*) の記号で,  $B$  の  $e'$  から始まる。*Contratenor* は  $\overset{a}{\text{---}} \overset{b}{\text{---}} \overset{c}{\text{---}} \circ$  (*tempus perfectum, prolatio imperfecta*) の記号で,  $B$  の  $c'$  から始まる (例譜 5a)。*Contratenor* と *Bassus* は, 写譜の誤りで,  $\odot$  と  $\odot$  を入れ換えねばならない (例譜 5b)。音符価値の割合は第 1 *Kyrie* と同じで, 同様に 2 つの声部はそれぞれ同時に 3 度の違いで始まる。6 つの  $S$  の時差が生じた時, 同価値の音符で進行する。

## Gloria-Et in Terra (例譜 6)

*Chigi Codex* では, *Superius* と *Contratenor* の上に “*perfectum in subdiatesseron*,” (*tempus perfectum, \circ* で歌う声部は下の 4 度で) と書かれている。*Superius* (例譜 6a) のためにハ音記号が第 1 線に, 第 2 間に  $C$  (*tempus imperfectum, prolatio imperfecta*) の記号が, 最初の音符の高さ  $f'$  を見せ, 第 2 間のもう一つの  $b$  (フラット)

5a Codex Chigi C.VIII.234. fol.106v. 5b fol.107r.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

*Superius* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
*Contratenor* 2 3 4 5 6 7 8 9 10  
*Tenor* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20  
*Bassus* 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

*Kyrie* *Kyrie* *Kyrie* *Kyrie*

*Superius* *Kyrie* *Tenor* *Kyrie* (2B imperfecta) (Color: B = 0) (op. - 1/3 = 0) 12 M

*Contratenor* *Kyrie* *Bassus* *Kyrie* (2B imperfecta) (Color: B = 0) (op. - 1/3 = 0)

6a Codex Chigi C.VIII.234.fol.109v 6b fol.108r.

① Seb. Heyden: [III], Bassus in Subdiatesseron incipientem Tenorem persequitur.  
 ② Seb. Heyden: Allus (C.T.) sequitur Discantum (Sup) in Subdiatesseron.  
 ③ Imperfio a.p.a.(S)

7a Codex Chigi C.VIII.234.fol.108v. 7b fol.109r.

① Seb. Heyden: [III], Bassus in Subdiatesseron incipientem Tenorem persequitur.  
 ② Seb. Heyden: Allus (C.T.) sequitur Discantum (Sup) in Subdiatesseron.  
 ③ Imperfio a.p.a.(S)

が hexachordum molle の f 音を意味する。Contratenor は、第4線の○により最初の音は‘c’となる。Contratenor は Superius に対して tempus perfectum で4度下のカノンを作りだす。Superius と Contratenor の差が、やはり6つのSとなった時から、同価値の音符で進む。(Bがある時には、他の音符によって imperfecta される) Tenor と Bassus (例譜 6b) の第2線のへ音記号は、第4線のテノール記号と同じ意味をもつ。Tenor は (C (tempus imperfectum, prolatio perfecta) で、最初の音が‘f’である事を示し、第3間に b (sib) がある。Bassus の為には、重要な休符記号が示されていない。Et in terra の部分を “De Arte Canendi,, の中で例曲としてとりあげている Seb. Heyden は、次のように述べている。

“Bassus in Subdiatesseron incipientem tenorem persequitur,, (先に始まる Tenor の後に Bassus が下の4度で従う。)そして、やはり初めに Bassus の休符を示している。 そこから Tenor と Bassus は同じ音符価値で4度のカノンを作りだす。Bassus の最初の音符Bは、前の休符によって imperfecta されている。この部分は Gloria の前半であり、遅れた声部 (Contratenor, Bassus) が Filius Patris で終るまでに、Superius と Tenor は Amen を歌っている。次に同時代の習慣に従って、Gloria の第2部 “Qui tollis,, が始まる。

### Gloria- Qui tollis (例譜 7)

Chigi Codex の楽譜が写本通りに例譜 7a と b に転写されている。ここにも各声部につけられた記号が見られる。Superius は C で全部で36の B 休符がある。数えやすくするために18のBの後で区切があり、36B×4M=144M の休符(理論上)の後、Qui tollis から始まる。上の b は si b で、下の b は‘f’をみせている。Contratenor には C, 同じ 36B×6M=216M の休符がある。Superius の144Mの理論上の休符を引くと、実際の休符は72M(3/2で12小節)となる。Superius に対する Contratenor の音程の差は、下の4度で、C と同位置にある b は f を意味し、Contratenor は12小節後に‘c’から始まる。Tenor は (C で全部で24B×6M=144M となり、Superius と同数の理論上の休符をもつ。次に続く音符は着色 (Color) されて imperfectio となる。Bassus には S 記号 signum congruentiae までの16B=16×9M=144M の休符があり、Superius と Tenor の理論上の休符、いいかえれば Superius と Tenor が始まる所を見せている。残りの8Bの休符は 8×9M=72M (3/2の12小節) で Contratenor と Bassus が同時に始まる所までの休符である。Bassus は‘f’の音から始まる Color で Tenor と同価値の音符で動く。従って Kyrie や Gloria の初めと異り、休符を数える事で Superius に対する Contratenor, Tenor に対する

8a Codex Chigi C.VIII.234. fol.109v. 8b fol.110r

9a Codex Chigi C.VIII.234. fol.110v. 9b fol.111r

Bassusの違いが解る。初めから、各グループは、同価値の音符で下の4度のカノンを作りだす。(D. Plamenac版のSuperiusはΦ, ContratenorはΦ, TenorはΦ, BassusはΦの記号は誤りで、実際の音符は、これらの記号の影響を受けない。すべての声部は proportio duplexで書かれているので、このGloriaの第2部のテンポはChristeに説明されているように守られねばならない。

Credo-Patrem (例譜8)

Chigi Codexの楽譜が写本通りに例譜8に転写されている。Kyrieと同様に、初めに tempus perfectum と imperfectum の関係上、互いの声部に18のMの幅が生じた時、同価値の音符で、5度のカノンを作る。

Tempus perfectum が Superius と Tenor にあり、tempus imperfectum をもっている Contratenor と Bassus は先に進み (Kyrie と異って) 動機を提示する。それによって、新しい声部の構成、新しい響きが生れる。例譜としてはないが、途中でいくつかの休符を持ちながら進む Contratenor と Bassus は一対となり、その後から Superius と Tenor の一対が、これを模倣している。その点では Christe の Qui tollis と異っている。

Credo-Et Resurrexit (例譜9)

CredoはGloriaのように、PatremとEt Resurrexitの2つの部分からできている。

休符をもつTenorとBassusに対してSuperiusとContratenorはすぐ5度の mensuration-canon (音符の時価関係によるカノン) を作りだす。6つの tempus perfectum (3/2の6小節)の後、ΦのContratenorは12のMの価値で早く進み、しばらく同価値の音符で歌ってから、ΦとSuperiusのΦの関係上、この2声部の差がより大きくなる。Contratenorの“cujus regni non erit finis,,が終わった時に、Superiusは24M遅れて、cujusを歌い、続いてContratenorは“Et in Spiritum,,を歌う。

Tenor と Bassus の始めにある (●とΦは次のように訂正する必要がある。即ちTenorはprolatio major Φで、Bassusはdiminutio simplex (proportio dupla) Φとなるので、テンポはChristeやQui tollisと同じである。TenorとBassusの始めの休符は16B+(12×2=)24S+(2+2=)4Mである。これは、

Bassusは(●で  $(16 \times 6 =) 96 + (24 \times 3 =) 72 + 4 = 172M$   
 Tenorは(Φで  $(16 \times 9 =) 144 + (24 \times 3 =) 72 + 4 = 220M$   
 となり、2声部の差は48Mとなる。

曲が始まった所から172Mを数えると、Contratenorが“cujus regni non erit finis,,を終る所になる。ここからBassusはSuperiusと同時に24Mの“cujus regni non erit finis,,をduoで歌う。次の24MでBassusとContratenorは“Et in spiritum,, Bassusから48M遅れたTenorは、そこで“cujus……,,を始めている。

10 Codex Chigi C.VIII.234 fol. 111 v

Sanctus  
Fuga pausarum ascendendo per sextam  
Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

12M + 12M 24M  
Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

数学的な正しさによって、明瞭な構成、均整美、響きの変化が生まれる。

### Sanctus (例譜10)

例譜10は Sanctus の写本からの転写である。Superius と Contratenor に “fuga pausarum ascendendo per sextam,” (休符のフーガ、8度上げて) と記されている。音符記号の次に、 $9 \times 4 = 36B$  の休符があり、7番目の休符のグループの上の ♯ は signum congruentiae である。Contratenor は C で  $36B \times 4M = 144M$  の理論上の休符の次に、ハ音記号、si ♭ (他の2つの ♭ は f) で ‘c’ の音で始まる。Superius は O で、最初の6つの休符のグループ

11 Codex Chigi C.VIII.234 fol. 111 v

Pleni sunt caeli  
Superius  
Contratenor  
Tenor  
Bassus

12 a fol. 112 v 12 b fol. 112 r

Osanna  
Contratenor  
Tenor

で  $24B \times 6M = 144M$  の理論上の休符となり、signum congruentiae から Contratenor が始まるが、Superius は残りの3つの休符の3つのグループにより、 $12B \times 6M = 72M$  ( $\frac{3}{2}$ の12小節)遅れて、楽譜の土に示された“ascendo per sextam,”又は、ハ音記号に対するOの位置によって、‘a’から始まる。2段目の終りの方にある signum で Superius の終止と、4段目の longa で Contratenor の終止が示される。

Tenor と Bassus の初めには  $24B$  の休符があり、Bassus は C で  $24B \times 6M = 144M$  の理論上の休符があり、第1線に si ♭、第3線の ♭ は ‘f’ を示し、同位置の C によって ‘c’ で始まる。Tenor は O で、 $24B \times 9M = 216M$  の休符があり、Bassus の144の休符を引くと、Tenor は実際の  $72M$  ( $\frac{3}{2}$ の12小節)の休符の後に、6度上の ‘a’ で Superius と同時に始まる。O の位置は写本の誤りで、6度の差で第1線に記されるべきであり、実際に響く音符の価値は、Superius と Contratenor のグループ、Bassus と Tenor のグループにおいて、それぞれ同じである。

### Sanctus-Pleni

例譜11の “fuga post unum O tempus, descendendo per septimam,” (1つの完全 tempus の後で、7度下げて)により、Superius に第1線のハ音記号、si ♭、C の記号で、初めの3Bの休符は  $12M$  となり、Contratenor に第4線のハ音記号、si ♭、O で、初めの3Bの休符は  $18M$  となり、Superius との差は、 $6M$  ( $\frac{3}{2}$ の1小節)と

13 Codex Chigi C.VIII.234 fol.12v. Superius (♯) (cord)

14a Superius fol.12v. Tenor fol.12r. Bassus (♯)

14b Superius fol.12v. Tenor fol.12r. Bassus (♯)

なる。初めの音符の下の“duo,”で Tenor と Bassus は歌わない事を示している。

### Hosanna

例譜12が示すように、SuperiusはC、ContratenorはOで、8度のカノンで“perfectum in C sol fa ut,,”が同じ意味を示している。TenorはC、BassusはOで、共通のfの記号により、Tenorは‘f’、Bassusは‘f’から始まる。

### Benedictus (例譜13)

Superiusのために、例譜13aの第4線に、si♭、第2間の♭はf、♯により、‘b’ (si♭) から始まる。例譜13bの♯の位置によって、この声部が休符なしで始まる事が解る。Contratenorは♯で、初めの休符は13B+1S=13B×6=78M+2M=80Mである。SuperiusはBenedictusの初めを歌い、80Mの後、20Bの休符の間に、Contratenorは同じ音符で“qui venit,,”を4度下の‘f’で始める。

例譜13bの Tenor と Bassus は例譜13aと同様に作られている。Tenorの中央の♭はsi♭、上下の♭はmi♭、で‘b’ (si♭) から Benedictus で始まり、次の20B (80M)の休符の後に、Bassusはsi♭、♯で、“qui venit,,”を4度下の‘f’から歌う。(写本のBassusの♯とTenorの♯の間隔は4度に訂正すべきである。)

BenedictusはSuperiusとTenorのduoで、qui venit

はContratenorとBassusの4度下のduoである。

次に、In nomine (例譜14)のSuperiusとTenorのdiminutio simplexのduoがあり、(Christeのテンポと同じ)途中に⊃の記号があるが、これはproportio sesquitertia (4/3)で、同音符(例えばS)が4/3の割合で新しい価値を生み、分母のtertia (3)に対するsesqui (3+1=4)により、3つのSに対して、4つのSがある事を意味する。例譜14に見るように、⊃が両声部にあり、その位置が異っているので、Superiusの♯に対して、Tenorに⊃があり、次に2つのSの間、両声部は⊃で、次のTenorに対して、Superiusの⊃が終りまで続く。終の部分は、両声部に着色法が使われている。一つの声部に♯が継続しているので、このproportio sesquitertiaは、新しいテンポではなく、新しいリズムを起している。これを現代譜では、どのように見せるか、又どのように演奏すればよいか?

原則は前の♯の3つのSと同じ価値が、⊃によって4つに分けられる。3と4の倍数は12であり、3つのS(♯)の時価を12に分けて(12の♯)、♯によってS=4♯とし、⊃によってS=3♯とすれば、正しく組み合わせる事ができる。結局proportio sesquitertia (4/3)は♯によって、3Sを4Sとするが、音符価値では逆になり、♯のSは♯、⊃のSは♯となる。

数学的には簡単であるが、実際演奏に際しては、いかに統一した指揮法を用いればよいか? In nomineの♯によってBがtactusであるから、前述のChristeの説明に従って、このtactusをSに分割する方法(integer valorのSより早いものとして)が望ましい。一つの声部は♯によって、同じテンポが続くはずであるが、このようなdiminutio simplex (♯)に対するproportio sesquitertia (⊃)の場合には、指揮者がMinima (♯)を示すことによって、両声部のリズムは明瞭にされるだろう。

オケゲムは巧みに、この新しいリズムを誘導する。例譜14のように、声部の連結を終止形で作り、SuperiusのM+M+Mに対するTenorのM+Sm+M+Smを♯の

15a Codex Chigi C. VIII. 234 fol. 112 v. 15b fol. 113 r.

16 fol. 113 v. duo

17a fol. 113 v. 17b fol. 114 r.

Superius (o=0) 5  
 Ag - nus De - - i, qui tol - - lis pec - ca - ta (pec - ca - ta)  
 ContraTenor (c=0) 5  
 Ag - - - nus De - - - i, qui tol(φ)  
 C. T. (C) 18B 18B x 4 = 72M 108 - 72 = 36M  
 Superius (0) 12B 12B x 4 = 48M 108 - 48 = 60M  
 Bassus (C) 12B 12B x 4 = 48M 108 - 48 = 60M  
 Tenor (0) 12B 12B x 4 = 48M 108 - 48 = 60M

中で使うことによって、すでにこの根本的な新しい動きが決められ、次に proportio Sesquitertia の割合である 3S に対する 4S が 4/4 拍子を使うことによって (3×♪と 4×♪) 明らかにされる。

### Agnus Dei I

例譜 15a で、Superius は C で、ハ音記号、si ♭, C の位置によって、最初の音符は 'f' となる。Contratenor は O で 4 度下の 'c' から始まる。例譜 15b の Tenor は C, ハ音記号によって 'f' で始まる。ハ音記号の横の ♭ は当時の写譜の誤りで、次の段から正しくハ音記号の下に書かれている。他の二つの ♭ は f を示す。

Bassus は ⊙ で上の 2 声部と同様に、4 度下の 'c' で始まる。初めには、やはり休符の時差によるカノンが生れるが、休符の数が誤って記されている。正しい音程による声部の組み合わせを、現代譜になおそうとする時、初めの 2 声部の休符の差は Superius と Contratenor では  $21S \times 2 = 42M$ , Tenor と Bassus では  $14S \times 3 = 42M$  (3/2 の 7 小節) でなければならぬことが解る。

この 42M の差を作るには、Superius と Contratenor のために 21B の休符、Tenor と Bassus のために 14B の休符が必要である。

### Agnus Dei II

例譜 16 は Superius と Contratenor の Agnus Dei II の

写本からの転写である。上に "duo," が記され、Superius は下のハ音記号で、si ♭, C で 'f' から始まる。Contratenor は上のハ音記号、si ♭, C で 'b' (sib) から 5 度下の augmentation canon (拡大カノン) で始まる。

2 倍の早さで進む Superius が終る時に、Contratenor は途中の signum congruentiae で、同時に終る。Contratenor の C によって S=tactus で進むならば、Superius の C の動きは非常に早いものとなるであろう。Christe のように、C の S を ♩ にし、(Contratenor の S は ♩ =tactus) tactus を分割して、C の S の動きを早めるのが最もいい方法である。それによって、落ちついた土台である Contratenor に対して、躍動的で、変化に富み、装飾的な Superius になるであろう。

### Agnus Dei III

例譜 17a によって Contratenor は第 3 線のハ音記号、si ♭, 他の二つの ♭ は mi ♭, C で 'f' から、Superius は下のハ音記号、si ♭, (中央の ♭ は f) O で、ハ音記号に対して最初の音符は 'c' で始まる。休符の差は  $(18B \times 6 =) 108M - (18B \times 4 =) 72M = 36M$  (3/2 拍子, 6 小節) である。例譜 17b によって、Bassus は C で、第 5 線のハ音記号、si ♭, 'f' で、Tenor は ⊙ で、第 3 線のハ音記号によって、'c' で始まる。休符の差は  $(12B \times 9 =) 108M - (12B \times 6 =) 72M = 36M$  (Superius と Contratenor と同様に)、従って 5 度上のカノンが生れる。

オケゲムの「ミサ・プロラツィオーヌム」の現代譜になおされたスコアは D. Plamenac の出版だけであるが、実際の演奏に際して、この楽譜は大変使い難いので、私は、この研究によって、新しいスコアの出版を準備している。しかし、現代のスコアよりも、写本の研究によって、この大曲の構成に関する重要な事柄だけでなく、声部の組合せ方、テンポ、リズム等の重要な問題を解決することができた。

我々にとって、内面的な研究(旋律性、ハーモニー etc.) や、実際の演奏のためには、現代のスコアを使用する方がいいと思うが、記譜法の規則を完全に理解した立場から見ると、多くの場合、オケゲムの楽譜は現代譜

よりも一層単純である。旋律の動きやリズムの明確さ、又は *Benedictus* での *In nomine* の 4 に対する 3 の割合等を大変論理的に見せている。

初めに述べた原則「各時代の音楽は、その音楽自身の要素から研究すべきこと」が、ここで改めて明らかにされる。

記譜法の研究は複雑さを解明する知識的満足のみが目的でなく、その音楽自体の最も完全な表現を把握する事である。

#### 注

1. Joh. Tinctoris *Liber de Arte Contrapuncti*, Dedicatio, 1477.
2. Joh. Tinctoris, *ibidem*.
3. A. Ambros, *Geschichte der Musik*, III, Leuckart, Leipzig, 1891, p. 179.
4. D. Plamenac ed., *Johannes Ockeghem, Collected Works*, II, A. M. S., 2/1966, Editorial Notes p. XXI.
5. Krenek ed., *Hamline Studies in Musicology*, vol. 1, 1945, p. 2.
6. Joh. Ockeghem, *Missa Prolationum*, performance by Pro Musica Antiqua, Robert Vliegen conducting, Osaka. 1969.
7. W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music*, Medieval Academy of America, Cambridge Mass., 1953, p. 166-7.
8. Sebaldus Heyden, *De Arte Canendi*, Norinbergae, 2nd ed., 1540.
9. Curt Sachs, *Rhythm and Tempo*, Norton N.Y., c. 1953.
10. W. Apel, *op. cit.*, p. 192-3.

# 建築写真学のレイアウト

さとう 健

## 1 建築と人間社会の推移

### A. 昔からの建築機能

建築は国、または地方、民族の文化の象徴であり、人人に、より幸福な環境を創造しようとして展開されてきている。社会の複雑な機構に即応して、より高度な、より機能的な、さらにより文化的な奉仕を携えて単なる人間生活の衣・食・住の枠としての建築のみでなく、社会のマスの要因としても、ダイナミックな空間構成と無限のエネルギーを秘めて、存在感が生まれ、高度化されていることは目覚ましい限りである。急速の度を加えてきた現在の建築の推移も山本学治教授の説に示されているように、現在、陸上の三分の一を森とするわれわれの地球は、石炭紀（約3億5千万年前）を越え、ジュラ紀（約2億年前）に生き、第三紀（約6千万年前）と烈しい気候の変化に耐え、やがて環境に適応する強靱な、生態系が生まれたといわれる。

現代的なバランスが、第四紀の大氷河時代（約100万年前）をのり越え、文明の道に少しづつ近づき、クロマニオン人（約6万年前）を経て人間は、長い長い道を突破し、遂に優れた自らの生活と、文明を形象化する合理的な創造性に芽生えたといわれる。

建築形態の規模の大・小はあれ、創造する企画の熱意は、動因からの発展的過程であり、人間と創造性の何ら

かの時代適応を踏まえながら、発展的に循環しているのである。

発展的循環とは、建築の歴史が原始時代に限らず、常にひとつの既存の形式を前提として、それに制約されない新しい素材と新しい機能を求め、相互開発と相互現実化が、社会的発展の基盤をつくりつつある意味を含むのである。

さらに既存の物の形態に制約されない、人間生活の有用性と形式美の洗練・追求は、新しい形態を創造して開発と造形の停滞を知らないといえる。

人間の性格的構造について、近代性格学に光明を投げたクレッチマーの体格と気質の類型論や、デルタイ、シュプランガー、ミュラー、フライエンフェルス、アップフェルバッハ、パブロフ、シェルドン等の学問が著名であり周知の通りであるが、その中のシュプランガーの類型論をとってみても、六つの典型があげられている。経済型、理論型、審美型、宗教型、権力型、社会型であるこれらの一分類例にも見られるように、人間としての世界観の違いのなかで、建築創造への共通性がみられるのである。

建築創造の過程に起工式またはそれに類した祈りの型すなわち伝統的な型と、創造的な姿勢が循環しセレクトされたものが、起工式という象徴性に移行してきたものと見ることができる。



悠久に土地の平安堅固を祈願する神への心は、厳肅敬虔な姿勢をかたちづくり、西洋、東洋を問わず人間の基盤として、現実に毎日世界のどこかで、すでに習慣化され行われている。

これらのことを想うとき、象徴的意義の浅からぬものを覚えるとともに、建築と人間の関係における、欲求と創造と人間社会形成への、行動的必然性を尊重したいものである。

建築こそ、逞しい人間精神の遺産であり、自然とたたかう尊い文化財であるから、その構造的特徴と、それらの意義を満すための感覚的表現性の両立こそ、建築写真が求めるベーシックなファクターである。

## B. 現代の特徴

わが国でも、高さ制限の撤廃を契機として、柔構造と動的解析にもとづく耐震構造技術を発展させ、超高層建築へと移行しつつあることは、建築機能と、建築技術との相互開発の諸問題は残るとしても、現代の特徴として否めない現実である。

西洋、東洋何れにしても、「建築と社会福祉」「建築と危険性」が表裏の関係にあることも事実である。建築にも種類が多く、集会所、劇場、映画館、図書館、博物館、美術館、事務所、各種の銀行、百貨店や商店、ホテル、レストラン、学校、体育館、病院や工場、ステーション等々何れをみても、「開発と危険性」のコントロール、「開発と安全性」のバランスは当然の社会的欲求であり、防災処置の徹底に意を深めなければならない。その必要性が、年毎に急速度に増加してきたともいえる。

最近、高層ビル周辺の住宅街で、干し物や、かわらが吹き飛ばされたという、これまで見られなかったビル周辺の風害が起っている。気象庁気象研究所の実験ではビルの後側上空で、乱気流現象が見られ風が渦巻くことや、ビルの両サイド後方での風は、2倍近い速さになって吹きぬけていることなどが明らかにされている。

また木構造は、過去の伊勢湾台風（昭和34年秋）の被災地調査結果において、大被害を蒙ったことが明らかにされた。建築学会発表の要約を示すと次のような教訓資料を見出すことができる。すなわち、屋根、長尺鉄板剝離または飛散という被害甚大の要因は、

- a. 木製瓦棒の存在価値の再認識
- b. 軒先や「けらば」の「納まり」が確実性に欠ける（これは全屋根面に波及する結果を生じた）
- c. 軒の出が90cmを越え、片持梁では支え切れない吹き上げ力を受ける。
- d. 雨戸や建具の「かんぬき」の完全な対策を望みたい。

何れも、斬新なデザインといわれる住宅が大きな被害を蒙り、瓦ぶきの屋根勾配が大きく、古い木造住宅スタイルの軒の出の浅い、慣習的住宅は軽微な被害であったことは、対照的現象として重視されるべきである。

この場合にも、被災以前に適切な写真資料が、広い範囲の識者に十分に活用されてあったとすれば、建築全体を把握することが、図面以上の確認を与えたものと思われる。何も台風に限ることではないが、建築構造は、堅牢、耐久を設計の基盤におくことは当然のことである。とくに木構造は独特の美しさを発揮する情緒をもつもので、ひとつの建築物も失ないたくないものである。外装スタイルの華やかな勉強不足の建築家によるデザインが、死を早めるような軽視の風潮は、設計図のみで見ると、適確な写真描写技術に俟つことの意義の深さに祈りさえ感ずるものである。優れた専門の写真描写によれば、実に明確である。よって災害防止の一助にもなり親子、兄妹、朋友の間で悲報をきかないで済むような人命尊重の社会に接近できれば幸である。

## 2 建築写真の意義

### A. 建築行程の記録性

詳細図はもちろん、伏図などで記録および可読性の価値は充分であるが、これを更に視覚的に写真描写によって具体化すれば、多くの関係者や、世界的交流の場でも即座に研究資料として、伏図以上に伝達能力の優位性を誇り得ることは明白である。

建築施工の記録、独立住宅の構造、集団住宅の特性、都市計画の把握、室内環境の状態、建築設備の解説に、木構造建築の詳細（基礎、床、壁、天井、窓、屋根）の特性に、古建築の詳細と構造美の伝達に、鉄骨構造の把握に、鉄骨のディテール（床、床天井、天井、屋根、外壁、内壁、階段のエレメント別）に写真描写力を発揮し

建築空間の機能美まで表現伝達の範囲を拡大できる。

従って、建築構造の数あるファクターの中から、防災や構造記録のみでなく、美術的描写力まで一貫したポイントを押し切る、能動的な建築写真学の確立こそ急務なのである。

一例を西欧にみると、中世ゴシック・スタイルも、中世キリスト教精神が欲求する社会的機能と、リヴ・ヴォルティング及びステンドグラスという素材との相互開発と相互現実化によって、成立している。これは、バジリカ式教会堂という既存のオリジナルを前提として発展過程が見られ、その時代独自の形態を創造すると同時に、素材の構造的可能性の限界まで蓄積された技術内容が、さらに展開し、次の時代の新しい機能内容によって、より優れた造形活動へと継承されてゆく、そのような発展的過程のすべてを、写真記録によって、詳細を明確にすることも、人類学的に、建築学的に、価値の大なるものと確信する。

日本の中世から近世にかけての、室町後半における独立した群小封建領主の対立、いわゆる天守閣建築の成立についても、同じ発展過程が見られる。領主の館を城塞化する切迫した必要性が、新しい機能を創り上げ、戦闘形態の組織化で新しい技術が高度化し、新しい造形の基盤となってきたのである。往時の写真的記録がないので、視覚的伝達に弱さがあるのは止むを得ないのが現状である。その一つ一つをミニチュアに作り変えるのも難作業であるし、図解のみでは、真に迫るものが乏しく、写真的視覚現象化の、メリットの大きいことは当然である。

科学技術がここまで成長化している現在において、写真による訴求と理解こそ、国境と言葉を越えた最大の国際的価値ではないだろうか。

#### B. 写真記録のメリット

写真記録は、文化的奉仕である。

文化の認識と活用は、科学時代における最も重要なことのひとつである。

20世紀に入って、諸民族の文化の接触、伝播の速度は電波的情報に近づいたといえる程である。投影図や、伏図の範囲では、その速度と伝達徹底にとり残されるであ

ろう。

狩猟、牧畜、農耕の段階を通して、発達してきたと考える19世紀の人類学者は、遠くへだたった社会の進化過程は、文化の起源、発達を明らかにすることによって説明できると考えている如く、写真資料は何ものにも勝る視覚的説明の役が大である。

人間の性格は複雑である、話し言葉や、活字や、図面からの伝達は、その複雑さのなかで、誤解や、曖昧さを生み、間違いのファクターを大きく孕んでいるといえる。

建築構造の記録（詳細含む）は具象的伝達の浸透を図ることが望ましい、すなわち……。

- 建築防災予備の相互研究資料のために
- 使用目的による建築造形特性の描写伝達のために
- 建築歴史価値の研究と伝達資料のために
- 建築技術の向上充実の参考資料のために
- 時代性や民族の違いによる建築特性の把握と研究資料のため

- 建築創造のエネルギーと人間福祉のバランスのため  
建築写真学の国際性を認めるとともに、建築写真の表現技術の高度充実化を切望して止まない。

### 3 建築写真の視覚的現象

#### A. 構造と描写の関係

形態の存在を認識するには、人間感覚のなかでも、視覚と触覚である。

建築そのものは、触覚的要素の結合体とでもいえるものであるが、写真描写においては、視覚の方が鋭敏で、触覚感誘起のための媒介役でもある。

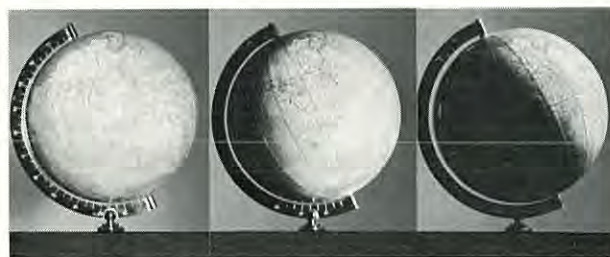


図1 光のポジションの変化が球体に及ぼす影響  
左. オフ・センターライト（フラットな描写による）  
中. クロスライト（モデリング効果に適する）  
右. サイドライト（メデュームエレベーションの場合）  
（視点一定の場合）

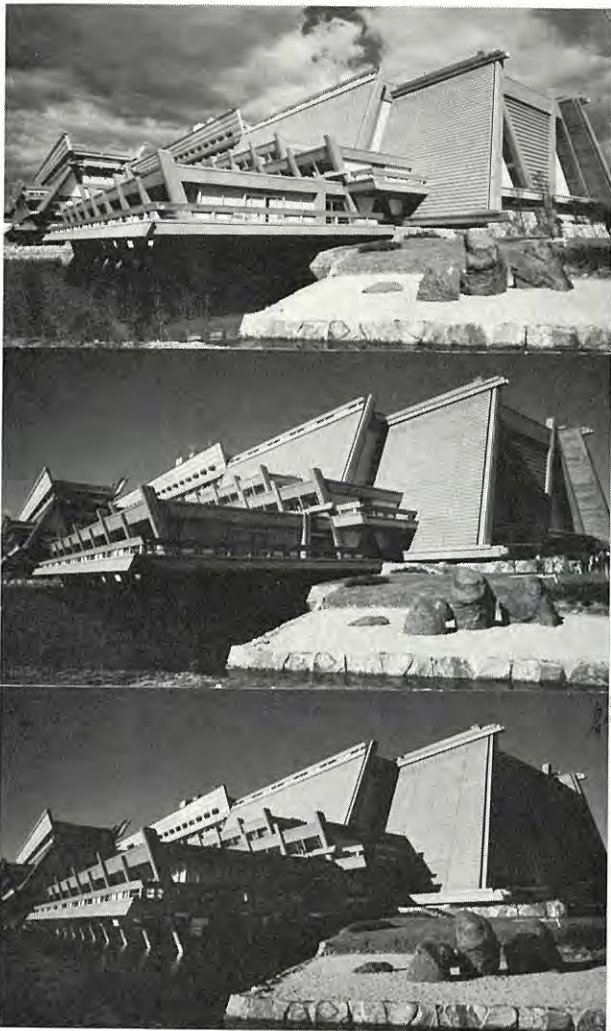


図2 建築と視覚的現象の変化

撮影時間 上 AM. 11:00  
 中 PM. 2:00  
 下 PM. 4:00  
 (視点一定の場合)

視覚的現象は、形態の把握の心理的問題であって、技術的には視覚的三要素から成り立つ、

a. 建築 b. 光 (太陽を主とする総ての光) c. 視点 (撮影位置) の三つの関係である。(三要素の役割と効果についての参考資料は、図1を参照されたい。)

スタジオ撮影であれば、三要素は、相互に三者共自由な立場を主張することができ、表現にも自由な領域をもっている。ところが建築写真においては、二要素の自由性が、やや認められる程度である。建築は固定されていることを基本とした場合、「光」と「視点」のみが残る。然も「光」はスタジオの如く、アクティブに簡単に移動

させることは不可能であって、建築写真の勝れた視覚的効果を求める場合に起る、表現技術上の難問題といえるのである。

解決策としては、b. 光については四季の太陽の運行経路の変化と、時間的差によって、建物と選定した撮影ポジションに適した、ライティングを適応させねばならない。(図2参照)

要約すると、

- ① 平面をもつ建築のフォルム感覚は、対照する他の面との、明・暗差の強弱相対関係で、造形的強弱の視覚的变化が起る。
- ② 球面をもつ建築のフォルム感覚は、曲面に点のような部分的刺激によって明・暗差がグラデーションを構成するので、立体化は容易である。

Cの視点については、明暗視や、色彩視や運動視の如き、人間の肉眼機能のことではなく、パースペクティブの描写効果、建築空間のフレーミング効果に影響する三次元的描写に最適の、カメラポジションや、カメラムーブメントを活用することである。最良の視点選定によって、写真的造形効果が左右されるのである。

三要素と写真的造形化の具体的過程についての理論と実際のバランスした併習により、描写力が体得されるのである。

## B. 素材特性

生活空間の骨組の材質として、自然の草木に依存した古代から、土や石に発展した基本形式は、「さく洞式」の分類を生み、「凝成式」「柱立て式」への構造に変化進展が試みられてきている。

建築は人間と自然、自然と生活のなかのモニュメントであり、時代や民族欲求の象徴ともいわれるもので、形式からみると、建築そのものは、構造力学的形態を要求するものである。

それぞれの用途、目的、建築技術や風土の違いに従って、さまざまな建築形態と材料機能の違いをもっている。石造建築、コンクリート建築、土の建築、木造の建築などの構造の違いは、耐用年限と建築の関係にも影響が深い。

ヨーロッパの建築、ゴシックのカテドラルと、日本建

築の伊勢神宮は対照的な好例である。20年毎に建て替えられてきた伊勢神宮は、世界で最も高くついたものであろう。さらに洋風と和風は生活上の知恵（耐火・耐風・耐震）が多様な形式と建築的表情を創り、素材感情が現代的個性をつくるに至ったとみてよいと思われる。

テクスチャ（質感）を描写する写真技術の中で、感光材料の選択と、写真造形的転化技術を軽視することは許されない。

加えて、ライティングの適応性、露光の適性、フィルムと印画処理（最終表現媒体）の適性にコントロールされることによって、初めてテクスチャが描写され、建築個性の材料特性と素材感情がコミュニケートの役を果たすのである。

建築材料には、ガラスのように透明なもの、反射の強いもの、乱反射のもの、光の吸収性の強い材料、凹凸のテクスチャなど無限の変化が見られる。

高度な建築写真には、二つ以上の建築的ファクターの結びつきを重視したい。

その1つは、自然との、たたかいとしての、バイタルな姿、耐力的な構造美の描写である。

その2つは、素材と感情のはたらきとして、材質から移入する表現効果である。

質感描写と写真用フィルターの使用による、吸収波長と透過波長の関係は、感材特性と感色性に敏感な反応を示すものである。

質感と描写技術には、複写に用いる技術や接写技術の知識に共通性があるので、適用することを良策としたい。

### C. 部材特性

建築は、構造力学的形態とプロポーションの美を欲求するが、構造上の要素として、建築部材が要求される。

それが、等比級数による $(1 \ r \ r^2 \ r^3 \ r^4 \ \dots)$ プロポーションであろうが、フィボナッチの数例 $(\phi = \frac{1+\sqrt{5}}{2})$ を含むプロポーションであろうが、その成り立ちのプロセスを写真的に問うものではない。

建築部材とは、荷重とその支持の関係を、力学的、芸術的に表現された建築の部分である。各要素の形態と、それらの機能的相互関係であって、大きい部材が小さい部材の組み合わせによって造られることも多い。

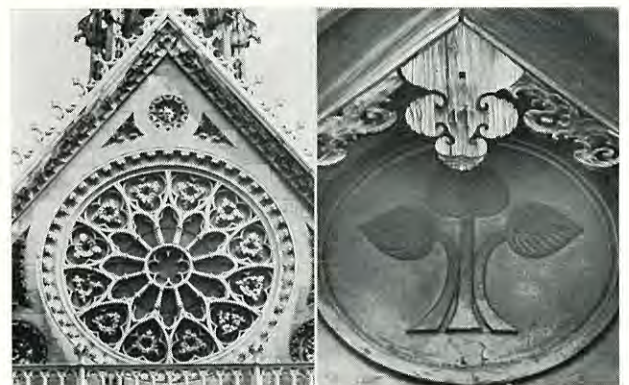


図3 象徴的部材の構造

左. 急勾配の破風飾り。ローズウィンドウの放射状の組子、6フォイルのトレサリーを中心に、3フォイルのトレサリーが翼状に配されて、宗教的神秘感をただよわせている。(パリ・ノートルダム寺院)  
右. 破風飾りに共通性あり。拜みに妻飾りとして発達した三花懸魚、むな木の鼻隠しがとれている古風なもの。

建築全体の視覚的機構からは、点状の部材、線状の部材、面状の部材とみて、フレーミングすることが写真描写には能率的といえる。点や面の解釈は、幾何形の理念的呼称ではなく、被写対象の属性を除いて最後に残るべき純粹形態の見方を意味している。

日本建築の妻飾りの懸魚、釘隠しの六葉など、西洋建築のノッカー、ドアノブ、場合によっては、キャピタル (capital) も、モジリオンも同様に点的部材になり、あるいは、面的部材になることもできるのである。

写真作画のフレーミングによって、点から面へ、面から点への移行に境界はなく、写真的造形基礎技術の概念から外すことはできない。(図3参照)

各部材は常に、相互関係を持つもので、軸組の特色を描写するにしても、大臣柱や、向拜柱から小脇柱まであり、フルーティングのある柱、振り柱など、柱を代表とする軸部の構成部材は、柱、貫、長押と関連し、さらに台輪、楣、地貫、腰貫、内法貫、飛貫、頭貫まで、何らかで統一された連絡は、部材相互の構造と緊結を保持しているのである。

写真的には、各建築部材のもつ形態と機能を描写することに重点を置けばよい。(図4参照)

木構造の木造り技術、仕口特性と写真技術の関係、和洋の妻部材、軒回り部材、壁体、窓、出入口機構や、古建築の持送り部材なども、特色として扱うべきであろう。斗のはたらき (斗拱の特性)、組物の話、疎の違い、中

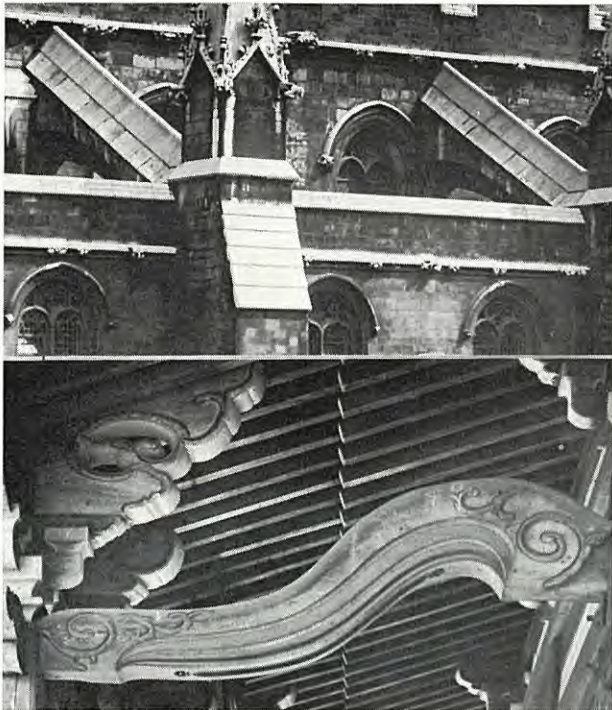


図4 部材の役割

上. バットレスのピナクルと破風飾り。力強いフライング・バットレスは構造緊結の有力な部材である。(ロンドン)  
 下. 横断アーチにみられる枝リブに共通している蝦虹梁。側柱と本柱の高低差を緊結するもので、手挟とバランスしている。

備部材の構造性と装飾性の程度等々に適応した描写を必要とする。(図5参照)

#### 4 写真的造形技術の チェック・ポイント

建築空間は、建築的にも、写真的にも、内部空間と外部空間とに分けて考えられる。

しかし、この分類の「内・外」というのは、何れかが単独に存在することは考えられないものであって、常に関連していることはいまでもなく、それが、建築的最大の特徴にもなるのである。

彫塑などと比較すれば明確であるように、根本的に区別される大きな特色は、建築が外界に対する内部空間をもっていることであり、その内部空間には人間の広義的生活が存在するという大きな意義をもっていることである。内部空間は、時代の推移と文化の発達などの影響により、変遷も甚だしく、原始的な洞窟の空間から、分割的空間、つまり単一の複合空間を形成するようになって

きた。

そのような建築機能性の描写は、第一にライティング技術に負うところ大であるといつてよいであろう。いわゆる奥行知覚の写真的描写力である。

内部空間の魅力は、建築と光の同存性にあるので、即写真的造形の魅力に連らなる。建築と光の必然的操作にふさわしく、写真的美化(誇張ではない)を図るとともに、人間との同居感を描写できるまで心掛けるべきと思う。単に部材(部位)の位置や、大きさの割合の説明的写真でよい場合は別として……。

内部と比較して、外部空間の写真描写には、異質の複雑さが含まれてくる。

- ① 建築物に付加される庭園などの調和的描写、または建築単一の描写のカメラポジション選定の困難さなどが含まれる。
- ② 建築の環境相互関係、すなわち、聚落や、都市の中の建築、自然の中の建築の如き外部空間の把握に多様性を含むからである。

特に内部空間描写に関係の深いのが、カラー撮影と光の関係であって、次のファクターをおろそかにしては、表現効果は望めない。

ライト・ソース(光源)と色温度、その変動要因の検討と、カラーフィルムの結び付きである。混合照明の中のフィルター操作、カラーフィルムと蛍光灯の組み

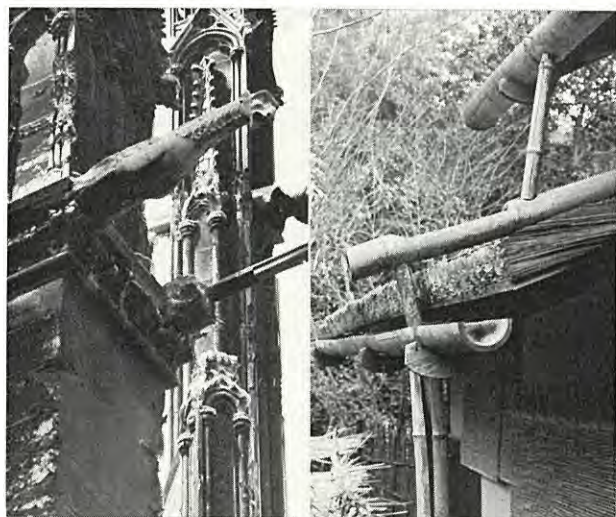


図5 雨仕舞仕口の機能美

左. ノートルダム寺院のガーゴイルの特性。  
 右. 日本の竹を活用した茶室の樋口。

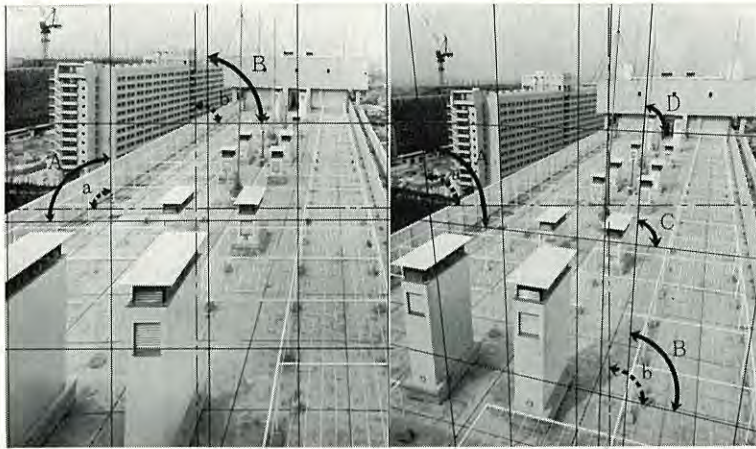


図6 建築描写とカメラムーブメント

左. 垂直と水平描写が適切。

右. 垂直線が極度に傾き、水平線も歪んでいる一般的撮影。

左. A・a・B・b それぞれが直角になるようにカメラムーブメントを操作する。

右. a角は小さいから目立たないが実際はAのように誇張されて写る。B・C・Dの順に直角に近づいているが、アオリを活用しないときに起る歪んだ例。

合わせ補正研究、フィルターパック（組合せ方）とカラー・クォリティーの問題を常にコントロールして、最良の策を講じなければならない。

形態描写には「カメラ・ムーブメント」の技術的基礎知識を絶対的必要条件とする。カメラ・ムーブメントの特性には、ディスプレイメントによるフレーミングの移動と、ティルティングによる光軸の変化がある。それらのシステムを俗に「アオリ」というが、アオリの目的と機能性は次の如くである。

- a. 建築形態を正確に適性再現できる。
- b. 建築パースペクティブを意図して、誇張描写することができる。
- c. フォーカスの位置調整や、変更ができる。
- d. 平行移動と角度変更の二系統の操作に大別できる。

（図6参照）

カメラ・ムーブメントの操作範囲の可能域は、使用レンズの「イメージ・サークル」の大・小が基本になる。

- a. アオリは広いイメージ・サークルを必要とする。
- b. イメージ・サークルが大きいほど、アオリの可能量も容易になる。
- c. イメージ・サークルが限界でも可能なアオリ操作もある。
- d. イメージ・サークルの移動は、近接時に大きくなる。

光学上の分類によるカメラ・ムーブメント機能は、組み合わせ方によって進展し多くの操作が可能になる。

写真的造形技術の総まとめとして、常に視覚的三要素に密接に関連することを、再度強調し、次のような考察

を習慣化することこそ、描写力の期待も大になるのである。

- a. 人の視知覚、触知覚の心理的バランスを写真的造形の見地から、検討・研究処理をしたかどうか
- b. 平面でなく、立体的に描くための、明確に厳しく、奥行知覚の写真的検討はされたかどうか
- c. 素材（色彩を含む）感情の微妙な描写に写真的転化技術の計画（光・コントラスト・感材・処理）を密にしたかどうか
- d. 色彩心理的な思考や、感情をどのように伝えるか
- e. 形態把握の適性と、カメラ・メカニズム（カメラ・ムーブメント含む）の適応に研究したかどうか
- f. 視覚の錯誤（形や色彩）現象と写真描写効果についての関連性を、考察したかどうか
- g. 造形的対象の多様における統一を、写真物理的、心理的に、写真化学的に計画を施したかどうか

この他にも、建築空間を写真空間におきかえる技術的ファクターの研究は多様である。

## 5 未来のビジョン

以上は、簡略化したレイアウトであって、建築写真学の未来のビジョンについての総合的カリキュラムの確立、さらに建築写真学の教科別による単元学習を展開させることにより、経験単元、作業単元、問題単元などの履修を具体化せねばならない。ねがわくば、より健康な生活空間の育成に、東西建築を通じて多くの人々が思考されることを祈りたい。

# 明治の染織

京友禪と西陣織を中心に

志村光広

## はじめに

千年の王城の地として、日本文化の中心地として栄えてきた京都を背景に発展をみた京染と紋織は、常に日本の染織界にそのすぐれた技術によって君臨してきたが、明治以後も他産地にさきがけてヨーロッパから先進技術を導入し、わが国の染織産業の近代化に率先して範を垂れ、指導的な役割をはたしてきた。

維新の変革によってパトロンを失った京友禪、西陣織業界は大きな痛手を受けて一時は衰微の声さえ聞かれたが、京都府は東京遷都による京都の地盤沈下を防ぐねらいもあって、地場産業の保護育成策を強力に押し進めた。そこでその手段としてとられたのがヨーロッパ先進国から最新の技術を受入れて近代化を計り、結果として貿易の振興に結びつけることであった。

これらの施策は明治前半までにはかなりの成果をあげ、京友禪では合成染料の輸入によって写友禪<sup>うつし</sup>の開発があり、友禪染の大衆化に足がかりを与えた。そして西陣へはジャカード・ボタン装置の導入があった。この装置はそれまでの空引機<sup>そらひきばた</sup>から紋織を開放して、紋織の生産性向上に威力を発揮し、西陣織の発展に大きく寄与することになった。

しかし近代化路線とは別に一方では技術の粋をつくした美術染織の超大作が数多く作られたのも同じ明治期で

あり、明治染織の特色の一つとしてあげられよう。

貴族文化による長い伝統によって支えられてきた京友禪と西陣織は高度の技術と洗練された文様を生んだが、これらの名工達の手わざは明治以後も受継がれて、明治特有のきわめて精緻な染織品となって現出するのである。

一般に日本の文様は絵画的な要素を多分にもっているが、この一面が極端なまでに強調されたのが明治期の文様であろう。とくに明治前半の手描友禪などは絵画をそのまま布地に染めたといっても過言ではなく、文様と絵画の境界が模糊としていたのである。

近代技術の導入に終始した明治前半の京友禪、西陣織は後半に入って意匠図案の改良に重点がおかれるようになる。その結果絵画に傾斜していた文様も染織文様本来の姿に立返り、明治末の意匠図案隆盛へ導かれるのである。

以下明治期を便宜上四期に区分して述べることにする。

## 第一期（明治元年～同10年）

明治初年は旧体制から新体制へと激しくゆれ動いた時期である。ことに京都は明治2年東京遷都によって大きな打撃を蒙るが、京友禪、西陣織もその余波を受けて古い体質からの脱皮をせまられることになった。

そのために次の主要施策が講じられた。

1. ヨーロッパ先進国より技術指導者の招聘。
2. 伝習生の海外派遣。
3. 海外博覧会への積極的参加。

1の具体策として明治3年舎密局が開設され、ハラタマ、ヘルツ、ワグネルらを招いて、応用化学の最新技術の導入を計り明治7年に織殿、同8年には染殿が舎密局に併設され、海外より帰国した伝習生によって染織業界の指導と育成が行われた。

2は明治5年西陣から佐倉常七、井上伊兵衛、吉田忠七の3名がフランス（リヨン）へ、その翌年にはウィーン万国博覧会の視察を兼ねて、同じく西陣から伊達弥助（4代）がオーストリア（ウィーン）へ派遣された。また明治10年には稲畑勝太郎、近藤徳太郎がリヨンへ、明治13年に染殿伝習生の三田忠兵衛、高松長四郎がベルリンへそれぞれ留学し、帰国後は業界の指導者として活躍することになるのである。

3は明治6年のウィーン万国博覧会を始めとして、明治期を通じてわが国は四十近い海外万国博覧会に参同しているが、なかでもウィーン、シカゴ、セントルイス、パリ（明治33年）各万国博覧会に政府は強力な助成を行なった。西陣織、京友禅もこれらの博覧会に多くの力作を出品して好成績を治めている。また国内でも各種の博覧会が次々と催されて業界の発展に寄与するところが大きかった。

以上のごとく京友禅、西陣織は国の強力な助成のもとに鋭意先進技術の移入が計られたが、その成果が現われるようになるのは明治も後半に入ってからであり、明治初年頃は一部の無地染業者がドイツから輸入された数種類の合成染料を試用していた以外には、江戸末に行われていた技術がそのまま踏襲されていたに過ぎなかった。

当時友禅染は主として手描友禅と摺友禅とが行われており、手描友禅は糸目友禅中心であったが、手描友禅と摺友禅の併用によるものもかなり行われていた。その他には玉糊友禅、一珍染が行われ、玉糊友禅は明治中期頃まで行われていたがその後は衰退する。

明治9年当時屈指の手描友禅工であった広瀬治助（通称備治）によって写染の技法が大成された。この技法の

友禅染への応用は友禅染にとって画期的な出来事で、後に型友禅として友禅染を大衆化し、友禅染の名をあまねく普及させることになるのである。

この時期の文様は下絵職人が類型（雛形本など）に従って描いていただけで見るべきものがなく、江戸末から行われていた大和絵風文様、御所解風文様、有職文様のほかに明治に入って文人画風文様の台頭があった程度である。色の面では明治期を通じて落着きのある色調が支配的であったが、とくに明治前半は藍、ねず、茶系統にしばられ、暗い内向的な色調が中心になっていた。

西陣では維新時の危機感から時代の流れを敏感に受けとめ、先述のごとく当時の先進国から学ぼうとする機運が業界内部にみなぎっていて受入態勢は十分であった。そこへ明治6年佐倉常七、井上伊兵衛はフランス式ジャカード・ボタン装置とその付属品を、同8年には伊達弥助（4代）がオーストリア式ジャカード・ボタン装置を持帰った。従ってこれらの装置は西陣を急速にめり変えていくことになるが、他産地にも刺激を与えずにはおかず、これを契機にわが国の織物業界は近代化へと脱皮していくことになった。

明治期の織物界で変遷のもっとも著しかったのは西陣の紋織であるが、とくに帯地に対する技術的研究は目覚しく、西陣の声価を再び高めるのに大きな役割を果たした。

明治初年の西陣はまだ御用品の有職織物や美術織物を織り続けてきた長い伝統に支えられて、糸錦、厚板、唐織などの裂地を中心に織られていた。当時帯地はそれらの裂地を転用されることが多かつたので、地質や文様には能装束や有職織物の影響が強く残り、帯地としては一般に稚拙の域を出ていなかった。

## 第二期（明治11年～同20年）

明治10年西南戦争が終ってようやく世情も安定し、ヨーロッパ先進国を範とする国内の整備にも拍車がかかるが、友禅染、西陣織業界でもヨーロッパから撰取した技術を普及定着させるべく努力がはらわれた。

友禅業者堀川新三郎が明治12年輸入モスリンに写染を成功させたのをきっかけに写友禅が本格的に行われるようになり、10年代後半には大衆品として巷間に登場する



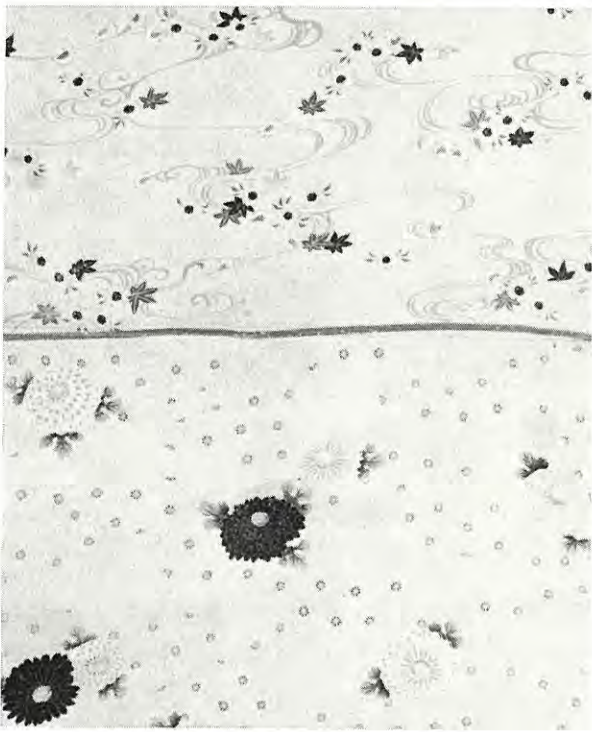


写真1 写友禅「流れに桜花紅葉ちらし」(縮緬)  
(合成染料を始めて使用したもの) 明治13年製



写真2 手描友禅「鶴に竹の文様」(縮緬)  
下絵：中西真之助

ようになった。初期の写友禅は合成染料(塩基性染料)の美しい紅色を強調した部分的使用が多く、全体が天然染料や墨による渋い色調の友禅に紅色だけが一際あざやかに表現されていた(紅入友禅)。(写真1)これと対象をなして従来の差友禅が紅なし友禅と呼ばれて、染の技法にますます磨きがかけられ、10年代に入って文様にも新しい動きが現われてくるのである。

明治11年に開催された第7回京都博覧会に<sup>ちそう</sup>西村総左衛門(9代)は友禅染<sup>ふくき</sup>帛紗を出品し、友禅染としては初めて受賞するのである。友禅染が世に認められた最初であろう。西村総左衛門は第8回京都博覧会(明治12年)にも加茂川染(写染)を出品するなどこの時期の彼の活躍にはめざましいものがあった。なかでも注目されるのは文様の分野であろう。

彼は下絵職人の描く稚拙で因習的な文様にあきたらずその改良を志し、当時(明治初年頃)たまたま日本画が不振にあえぎ、画家が生活に困っていたのに目をつけ友禅染の下絵の依頼をするのである。これをきっかけに後に多くの日本画家(主に四条派)が友禅染の下絵に高い関心を寄せて描きまくることになるが、著名な画家だけ

でも千総に抱えられた岸竹堂をはじめ、今尾景年、望月玉泉、野村文挙、幸野樗嶺、竹内棲鳳、都路華香、菊地芳文、文人画家では中西耕石、谷口靄山らがいる。

これらの画家は千総や高島屋呉服店に出入して写生風、文人画風の下絵に腕をふるつたので、友禅染の文様は質の向上と相まって、写生風友禅、文人画風友禅の進出をまねくことになった。(写真2, 3)

一般に写生派の下絵は明治期の工芸品の装飾文様として広く用いられてはいるが、友禅染の場合明治期以後(現在に至るまで)も手描友禅の文様に多用されており、従ってこの時期に近代における手描友禅の文様のスタイルがほぼできあがったといえよう。

絵画風友禅が求められるようになってからは技巧的に高度のものが要求されるようになり、この時期には腕ききの友禅工が多く輩出している。なかでも広瀬治助(口絵1, 2カラー)、村上嘉兵衛、矢野清助、北村甚助らは名工としての誉が高く、すぐれた業績を現在に伝えている。

独立の図案家(当時は下絵専門画家といった)が僅かではあるが現われるようになったのは、後半も20年に近くなってからである。当然ながら日本画の素養が不可欠



写真3 手描友禅「花鳥の文様」(紬)



写真4 広帯地(縞珍)「花鳥唐草の地に瑞雲散らしの文様」

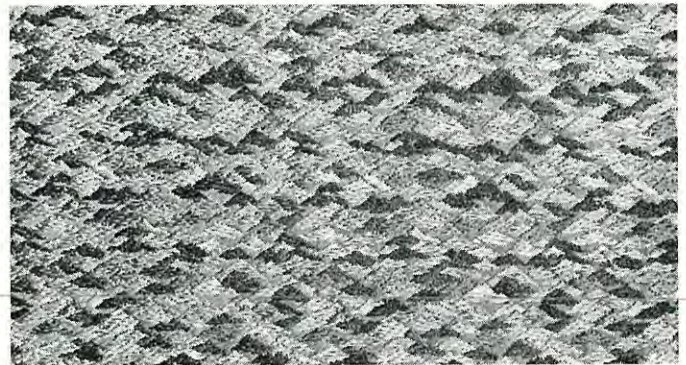


写真5 広帯地(唐織)「遶山の文様」

であったため、出身の多くは日本画家の転向者や弟子であった。加藤哲之助、岸錦水、落合旭僂、下村玉広らが当時の友禅図案家として知られている。

紋織ではジャカード・バタンの輸入があったものの10年代はまだ旧式の空引機が主力であって、輸入ジャカード織機が普及定着するのは20年前後になる。因みに明治20年頃のジャカード織機の普及状況はフランス式織機が80台、オーストリア式織機が300台となっている。

輸入織機の普及とともに帯地(広帯地)の技術開発がようやく軌道に乗り、明治15年頃の宝来織を始め、畦織宝織へと立体感のある地質の開発へと進展する。また意匠の上にも変化が現われて、写生風模様、自由構成の模様が見受けられたが、大勢は次第に小模様へと推移していった。(写真4, 5)

10年代の末には着尺(御召)の台頭がある。縞や緋に限られていた着尺はジャカードの普及によって新しい試みがなされ、やがて紋御召、風通御召の出現を促すことになった。

### 第3期(明治21年~同30年)

明治20年を境に国内の動向は西欧一辺倒の姿勢からようやく反省期に入り、伝統的なものが再評価される機運が生れ、復古的な傾向が頭をもたげるようになった。染織業界にも20年代以後の展開にその影響がはっきり現われ、明治後半の染織を特色づける一要因となった。

ヨーロッパから先進技術を導入して近代化へと脱皮を計った染織業界は、20年頃までにはあらかじめの整備が終わり、20年代以後は技術開発にも努力がはられるかたわら、意匠図案の改良に重点が移るようになるのである。

明治前半は技術の近代化に焦点が合わされ、意匠図案については盲点になっていたため旧態を脱しない状態で行われていた。しかし写友禅が軌道に乗るようになり、ジャカードが普及するようになってからはそれまでの文様では適応出来なくなっていた。ここに至って意匠図案の改良の必要性が叫ばれるようになったのである。

当時の意匠図案はまだ絵画を染織品に応用するといった考え方が一般に行われており、意匠図案を職業的に描く者であっても模様専門画家と呼ばれていたのが実状で

あり、意匠の改良に当っては画家の積極的参加が要請された程である。従って業界での日本画家の活躍はこの時期においても衰えを見せなかった。友禅染、紋織物に絵画的傾向、写生的傾向が目立つたのはそのことをよく語っている。

ここで明治の染織にとっては重要な位置を占めている美術染織にふれてみる。

明治期には20年代から30年代にかけて美術的染織品が数多く作製されており、そしてこれらの作品の多くは当時ひんばんに催されていた内外の博覧会に出品されたのである。美術染織の下絵は当時の有名画家の筆になったものが多く、本画として描かれたものを寸分違わず染織、繡の技法によって再現されているのである。

これらの美術染織は明治20年以後の数年間に集中的に作製されているが、これについては明治21年竣工の新皇居の造営が一つの契機になっている。皇居の造営に当ってその室内装飾布の発注が西陣にあり、当時すでに振興著しかつた西陣では当時の技術の粋が集められて製作された。出来上った製品はフランスのルイ王朝時代の室内装飾布の影響を見逃せないが、それでも新皇居を日本製の織物で飾り得た自信と喜びは大きく、西陣のその後の発展に少なからぬ影響を与えた。(写真6) 美術染織の作製もこの頃からにわかに増え、明治人の心意気を示した超大作が次々と発表された。とくに第4回、第5回の内国勧業博覧会、シカゴ万国博覧会、パリ万国博覧会(33年)には意欲的な出品がなされ、このなかには「百蝶図」(5代伊達弥助作製)「悲母観音図」(2代川島甚兵衛作製)など明治期を代表する美術染織が相当数含まれている。その中心になって活躍したのは伊達弥助(5代)、川島甚兵衛(2代)、飯田新七(4代)、西村総左衛門(9代)らである。しかし彼らのほとんどは現代の工芸作家のように自分で直接制作に携わることはなく、むしろ現代的な意味でのプランナーであったといえよう。

さて友禅染は20年代に入ってから活発な技術開発が行われ、引落友禅(明治25年・八木伊右衛門)、抜染の研究(明治26年・小谷義一)、無線友禅(明治30年・広岡伊兵衛)、羽二重の写友禅(明治30年頃・長沢忠吉)などが続出した。そのうち広岡伊兵衛の無線友禅は第5回内国勧



写真6 室内装飾布(繡珍)「菊、秋草の文様」  
(明治宮殿正殿柱隠) 明治23年頃作製

業博覧会(明治36年・大阪)で有功一等賞を受けている。

写友禅は10年代の併用技法から写染のみで行われるようになったが、意匠図案の上にも著しい進歩が認められた。なおこの時期の大手業者である千総の活躍には目覚ましいものがあり、型友禅にとっては常に業界の牽引車の存在になっていた。

西陣の紋織はいよいよ帯地(広帯)に集中された感があり、地質の細密化と多様化に加えて意匠にも新しい要素が加わり、ここに帯地全盛時代を迎えるのである。

明治20年前後から小模様で精緻な繡珍地が台頭するが、以後30年代中頃までは繡珍帯で占められることになる。従って明治初期に目立った糸錦、厚板地は次第に衰退していった。この頃全盛の繡珍帯に対抗して“伊達の錆織”で知られた幽谷織が現われたが、技術の精巧さ、意匠の斬新さによって高く評価された。

概してこの時期の帯地の意匠は重厚な色調の小模様を中心であったが、小模様を極端に小さくした微塵模様(みじん)にまで進み、地と柄とが識別困難なものさえ現われた。

20年代の末には日清戦争の影響もあって、一般の好み

が徐々に変わり、文様にもようやく変化の兆が見えてきて、小模様表現から漸次中、大柄の模様へと移行しはじめるのである。(口絵 3, 4 カラー) 綴錦の台頭があったのもこの頃である。

この時期の織図案家には稲田玉鳳を始め山口信三郎、富士岡文花、西田竹雪らが知られているが、意匠図案に対する関心の度合が高まるに従って画家からの転向者が増えていっているのは友禅図案家と同様である。また参考資料として新しい意匠図案集の出版が活発になるのもこの時期で、色摺りの木版図案集は当時の意匠図案の質の向上に少なからぬ影響を与えた。

#### 第四期 (明治31年～同末年)

日清、日露両戦争を契機に社会全般が繁栄気分にあふれて活気にあふれ、一般の嗜好は次第に華美を求めようになるが、一方では国粋主義が勢力を増大するに従って復古的な風潮がますます助長されるのである。

友禅染、西陣織業界の近代化への志向は一応所期の成果を治め、伝統の基盤の上に新技術の接木によって以後の展開が行われることになる。

すでに20年代の初めから新規意匠図案への要望が高まっていたが、30年代に入りますますますその重要性が認識されるようになり、いろいろな方策が講じられた。京都府が東京から招いた岸光景、それに神坂雪佳らの業界に対する精力的な指導、専門学校における組織的な図案家の育成などがあげられるが、それにも増して意匠図案の改良と振興に影響を与えたのは、大手呉服店による流行づくりであろう。20年代からすでにその兆はあったが、30年代以後には大手呉服店の業界に対する影響力はますます強まり、図案家の発掘を目的とした図案の懸賞募集を手初めに、明治末の組織的な流行主調の提唱へと進展するのである。

明治32、3年に三井呉服店は新柄陳列会を皮切りに模様テーマを鼓吹して流行のムードをকাশし出したが、それに倣って他の大手呉服店も同調した。明治39年には高島屋呉服店はア・ラ・モードを設立して新案染織品の公募を行うが、これが後の百選会へと受継がれていくのである。

それに刺激されて友禅業者も独自に友禅図案会を結成して図案研究を行い大手呉服店に対抗した。明治35年には有志図案家による最初の団体(精英会)が組織されており、その後の図案家の活動に影響を与えている。

明治31年にはわが国で最初の機械捺染が始められた。先述の堀川新三郎によってロール捺染機が英国から輸入され、綿ネル、モスリンの捺染が行われた。とくにモスリンの捺染は、わが国の伝統文様に当時ヨーロッパを席卷していたアールヌーヴォーを中心に、ヨーロッパ風スタイルを積極的に導入して染織図案の上に新風を送り、大正期にかけて大衆品として一般に人気があった。

明治も末期を迎えて手描友禅、型友禅はともにますます隆盛を誇り、洗練と華麗さを加えていき大正の黄金期へ受継がれるのである。

20年代以後帯地の中心をなしていた緞珍帯は30年代後半には時流が豪華さを求め始めたため次第に後退し、変って錦、唐織などの地風が好まれるようになり、意匠にも二笠もの、一笠もの大模様まで出現するようになった。(写真7、8) また新規の地質として紹を丸帯に應用した紹刺織、透し織も30年代に姿を見せ、明治末の変り織の流行へと進むのである。

片側帯地は広帯地にやや遅れてほぼ同じ推移をたどり、30年頃には小模様の緞珍帯が大いに行われていたがその後は風通、厚板地の台頭となり、30年代末には厚板



写真7 広帯地(錦)「牡丹の文様」



写真 8 広帯地—全幅—(錦)「松の文様」

写真資料提供

岡重染工 K.K.  
K.K. 川島織物  
京都工芸繊維大学  
京都友禅協同組合

地が完全に縞珍地にとって変るのである。以後博多地の復活があるが、やがて広帯地同様変り織全盛へと向い、明治末から大正期へかけて大きく展開していくのである。

御召も明治後半には急速に伸びて風通御召の進出するところとなったが、30年代中頃には金剛織を始め、鶉御召、大島御召、縫取御召などが続々と現われ、その後も新奇を求めて織法に、文様に、変化を追い、養老御召、宝珠御召、九重御召などバラユテイに富むが、明治末にはさらに複雑な技巧を凝らした橘御召、御国御召などが出現し、大正期以後の黄金時代を迎えるのである。また明治末には生産の合理化にも大いに努力がはらわれ、手機から力織機への移行があった。

いずれにしてもわずか半世紀に満たない短い期間であったが、京友禅、西陣織業界は近代産業へと脱皮すべく精力的な努力がはらわれたが、視点を近代化に限って言えば、京友禅は合成染料による染色法の合理化のみに終り、西陣織では一応手機から力織機への切替を果したが一部の例外を除いては古い体質からの脱却は果せなかった。

現在京友禅、西陣織はともに伝統産業として新しい方向を模索しつつあるが、体質改善の問題は依然としてつきまとっているといえよう。

# デザインは 一つの専門ではなく一つの態度である

三木 康生

“事実などというものは存在しない。

言葉だけがあるんだよ。……”

今日、大都会に住む人たちがどうしてこんなに苦しんでいると思う？”

と彼は続けて言いました。“それはね、人生はジャングルだというあの隠喩を使い過ぎるために、人々がジャングルの野獣のように、ほんとうにふるまうようになってしまっているからだよ。言葉がどんなに重要かがわかるだろう？”

—パラダイスより

アルベルト・モラヴィア

ALBERTO MORAVIA

今日、デザインの中核とその周辺には、ひどい混乱がみられますね。また“design”という言葉は、あまりにもあらゆるところで、あらゆる意味に使われましたので、いまではほとんど何もの意味しない、ナンセンスな言葉に墮落してしまいました。このような混沌(choas)の中でながく生きるのは、生理的にも堪えられないものですが、一刻も早くこのような状態から脱却したいものです。

表題の“designing is not a profession but an attitude”という一節は、L. Moholy-Nagy(1895-1946)が「VISION IN MOTION」—1947の中に書き遺した言葉です。この文句は、われわれが直面している現在の状況にピッタリなので、あえてタイトルに拝借した次第です。

## デザインの権威

いまどき“デザインは専門ではない”といえ、その道の権威にお叱りをうけること必定であり、企業の方に喜ばれること請け合いですね。ぼくの体験した限りでは、企業の大部分は、どうやらデザインを専門とは認めていないようです。というのも、いまのところデザインの決定権は、報酬を支払う側に握られているからです。企業はデザイナーに対して、何の職権も権威も認めていません。彼らは、単に“説明のための絵”をデザイナーに求めるだけです。しかもデザインの報酬額は、あってなきが如き観を呈し、常に双方の力関係によって決まっているようです。ところによっては、デザイン料は

全く無視されています。これが現状なんです。いかにデザイナーが無力な存在であるか、おわかりいただけだと思います。なぜかデザイナーはいつもバラバラで孤立しているため、常に無力ですね。これに比べると、医師や弁護士は、自分たちの専門の仕事には、絶対的な決定権を持っています。彼らの仕事においては、金銭を支払う側が、金権の圧力を利用して相手から決定権を奪うなんてことは、とても考えられませんね。それは、彼らの仕事がいつも強い職権をもって行われ、その権威は彼ら自身が、自己の専門を通じて戦い取ったものだからです。その権威は、数々の偉大な業績によって飾られています。だからこそ、人々はその専門に対して、尊敬を払うわけです。例えば、初期の医術は、極めて怪しげな生業にすぎませんでした。教育が普及するにつれて、この怪しげな活動は止み、少しずつ真面目な科学に転向しはじめました。そして19世紀に入って、医学が大学で教えられるようになってから、その専門は、次第に尊く高貴なものに仕上げられていったのです。

これによく似た努力が1850年頃から近代のデザイン運動を通じて、ヨーロッパのデザイナーたちによって試みられ、1919~1924年の間にドイツのバウハウス BAUHAUS という大学で、近代デザインの理念が体系づけられました。そしてインダストリアル・デザイナー industrial design という新しい職業が誕生したのです。それからバウハウスの奇蹟的な成功によって、近代デザインの理念が世界的に承認されたことは、記憶に新しいことですね。西洋で戦い取られたデザインの権威を、ただ違った場所へ移し変えただけで、デザイナーの権威が得られるものではありません。何の努力もしないで、虎の威を借りて威張ってみても、所詮軽蔑されるのが落です。デザイナーの一人一人が、この冷厳な事実を自覚して自分自身の仕事を権威づけるために戦い、そのモラルを確立しない限り、誰もデザインの権威を認めようとはしないでしょう。

以上の理由から“デザインは一つの専門ではない”という言葉は、その文字通りの意味において、わがデザイン界の現状をいみじくもいい表わしていると思われるのです。専門家とは、自分の専門の領土には、何人の侵犯

も許さず、専門の仕事に対しては絶対的な決定権を与えられている人のことです。この決定の権力こそが、彼に威厳を与え彼の権威を保たせているのであって、権威づけられていない専門、つまり職権を与えられていない専門なんてものは、もはや専門ではありませんね。

## 専門の分化

分業は新しいものではなく、文明と共に古いものです。祈禱師、戦士、鍛冶屋などは、食糧の乏しい時代からすでに、專業を許されていました。分業は歴史的な必然であります。知識や技術が増大するにつれて、一人の人間の能力だけでは持ち切れなくなり、多くの人たちで分ち持たざるを得なくなるから起るんですね。ルネサンスの頃までは、一人の人間だけでその時代のすべての知識を所有することが出来たということです。エラスムス Erasmus (1466?-1536) やレオナルド・ダ・ビンチ Leonardo da Vinci (1452-1519) は、その好例です。ルネサンス以後、專業化は日を追って進み、バルザックの時代には一般の人たちが無視できないほどに発展し、彼は「絶対の探究」の中で、化学に憑かれた一人の専門家の悲劇を、また「知られざる傑作」においては、老いたる天才画家の狂気を描きました。われわれの常識では、専門とは普通、極めて狭い範囲に限られた一部分の仕事を、他とは無関係に専ら深くそればかりを探究することですね。そのイメージは、丁度両横の仲間が見えないように、両眼の端についたてを立てられた競走馬によく似ています。この馬は、同じ専門の世界で激烈な競争を強いられ、仲間からは隔離され孤立していますね。このように個々の専門の領域においては、驚嘆すべき成果をあげましたが、ある限度を越すとそれがあまり役に立たない無効なものに変質してゆくのです。各専門は、進み方も方向もてんでバラバラであって、次第に全体的な視野を失い、人間性や社会性との関連を見失ってゆきました。そして他との相関々係を失う度合に応じて専門の有効性が、失われていったのです。例えば、胃病、心臓病、肺病を治すために夫々の専門医が、個々の臓器について深くゆきつくところまで研究しました。そしてそれはそれなりにかなりの成績をあげましたが、病気はいつも完

全に治癒するとは限りませんでした。なぜならこれらの臓器は、それだけを単独に他と切りはなすことのできないものであり、人間の身体は一つの有機体であって、すべての器管が相互に関連し合っているということを、永い間忘れられていたのです。大切なのは、各臓器の諸関係を検討することでした。また方向(目的)を喪失し、人間性や社会性を無視した典型として、原子爆弾の発明がありますね。アインシュタイン— Albert Einstein (1879-1955) は次のようにいっています。“わたしは、廣大無辺の宗教的意識が、科学の研究の背後にある最も強い、最も高貴な動機の一つであることを信じる。”

Profession とは、専門的な知識(主に頭脳を用いる)を必要とする職業、特に昔は神学、法学、医学に携わる仕事を指し、今日の大学で教えられているような高度に分化した専門を意味するようです。

各分野にわたる分化の進展は、産業革命までは牧歌的なものであったように思われますが、機械による新しいタイプの分化がはじまると、すべての形相が急激に変化しました。

### チャップリンの「モダン・タイムス」

Charles Spencer Chaplin (1889~)は、今から35年ほど前に「モダン・タイムス」という映画をつくり、機械の一部品と化した哀れな人間の機械奴隷の姿を、象徴的に描いてみせました。このフィルムには、尊敬に値する揶揄の精神が、未だ失われずに健在していましたね。その痛快なパロディ、ヒューマニズムに貫かれた批判精神は、われわれを泣かせました。今では、このようなバイタルな人間中心主義の精神が、ボヤけてしまったような感じがしてなりません。

革命後の機械生産はまた、新しいタイプの専門家を生み出しました。ベルト・コンベアー・システムの発明は、短時間の内に、最大の生産量が得られる素晴らしい方法でしたが、一方では人間を完全に機械の一部分に組み込んでしまう残酷なシステムでした。それまでの手仕事(工芸)の工程は、バラバラに細分化され、極端に単純な小部分の仕事に分解されました。そして分化した部分と同数の人間が、部分別に配置されることによって一

つの製品をつくるために多数の人間が必要になったわけですね。多人数による大量生産のシステムは、元来が有機的な流れの創造的な仕事の過程を、無機的なものに分解して、極めて非人間的な不連続体に変えてしまいました。人間の手によって“ものをつくる”芸術的なプロセス(工芸)は、細切れに破壊されて、このときからギリシヤ人がオルフェの神話で予言した「芸術の死」がはじまったのです。芸術はわれわれの日常生活の課程(routine)から、潮の如く姿を消してゆきました。このことに逸早く気付いたウィリアム・モリス— William Morris (1834-1896)は、瀕死の芸術を生き返らすために、「手工芸の復活」という運動をはじめたわけです。この機械過程の特殊化—specialize は、単純にして一律であるが故に、幼い小供やかよわき女性にもたやすくできるようになりました。そして狡知に長けた経営者に駆り出されて長時間の賃金労働に服務させられた暗い歴史が、初期の記録に残されていますね。

この新しいシステムの特徴は、一つの原型から同じ製品を短時間の内に大量生産すること、たとえ一つの製品をつくるにしても、多くの人間が必要であること、各パートはバラバラの不連続体であるがため、孤立した小部分の間に裂け目が生じること、常に質より量が重んじられること、各部分は相互に有機的に関係づけられ統合されないとい何の役にも立たないことなどです。

生命的な生物学的条件を無視したこのシステムを、巧く成功させるためには、どうしてもバラバラに分散した小部分の断片(専門分野)の相互間に、有機的な繋がり(関係)が必須のものになります。つまり相互間を調整して釣合のとれた相関々係をつくり出し、全体を統合—integrateすることが必要にして不可欠になりますね。このような役割を担う者が organizer—組織者であり、integrator—統合者と呼ばれる人で、これがすなわち、現代のデザイナーの職能です。このシステムの存在するところ、誰かがその任務を果さねばならないのですが、最初のアマチュアー(専門家ではない)であるデザイナーが、その役割を担う人として、新しい時代の舞台上に脚光を浴びて登場してきたのです。アマチュアー(amateur)は、professionalの対語であり、アマチュアーの精神は、



専門の解毒剤です。その機能をあらためて認識しなければならぬ秋が、今きているのです。“デザイナーはprofessionalではない”という意味は、professionalの反対の機能、すなわちamateurの機能を持たなければならない、ということです。この革命的な方法が要求する新しいデザイナーの仕事もまた、文明の歴史的必然といえますね。この典型的な例は、古くは鉄の組織である軍隊を統率する指揮官、華麗な交響曲を一本のタクトで演奏する指揮者、数々の専門家を組織する映画の監督、多くの職人を使う大工の棟梁—建築家などに見られます。

イギリスのデザイン・センター設立の挨拶の中で、エジンバラ公は“イギリスの工業製品が成功するかしないかは、それを担当したデザイナーの責任である”といっていますね。驚いたことに、社長の責任であるとは、いかなかったのです。この点から考えますと、今のデザイン教育の指導理念は、大変遅れていて依然として古い概念が支配的であるように見えますね。そしてデザインを要求される方々も、ひどく限られた断片的な仕事しか望んでいらつしやらないのではないのでしょうか。デザインの“アイデアを説明するための絵—drawing, rendering”は、デザイナーの仕事の副産物にすぎません。が世間では一般に、デザイナーがクライアントに対するコミュニケーションの手段に用いる“説明のための絵”と芸術家の“芸術のための絵”とを混同しています。この間の相異を理解しないために、画家もデザイナーも単に“絵を描く”というだけで、一緒くたにしてしまっているわけです。さらにデザイナーにとって単なる副産物である“説明のための絵”が商品として売買されるために、肝心の主人公であるデザインの影が薄くなってしまっていますね。主客転倒もいいところです。

チャップリンの描いた悲しきピエロは、朝から晩まで休みなく、一定の箇所へ一本のねじを締めるだけの動作を繰り返すねじ締めの専門家？であったと記憶しています。彼は機械が止って、休みの時間になってもその動作が止らなくなり、彼自身が狂った機械のようになってしまふのです。このスペシャリストは、一つの所に一本のねじを締めるという特殊化された断片の仕事から生れたわけですね。デザインの仕事も、はじめは手仕事（工芸）

を細かく分化したために、下絵を描くだけの特殊な専門？と見做されていました。そして“凶案家”と呼ばれていたものです。この分化によってデザインがはじめて、意識され問題にされるようになったのです。機械以前の手工芸時代には、今のような意味で、デザインが意識にのぼることはなく、また問題ともなりえなかったのです。なぜなら、デザインはまだ生産の仕事と未分化の状態にあったからです。

## クラフト—手仕事

ものをつくるには、二つの方法があります。一つは、人類の黎明期から連綿と続いている手仕事の方法であり、他は最近（約200年ほど前）発明された機械による方法です。この二つの方法の違いを理解することは、デザインの概念を理解するための重要な鍵です。順序は逆になりましたが、しばらく手仕事とは、どんなものかを考えてみましょう。

手仕事、手業、手工芸、工芸、手工業、手芸、手工などはすべて人間の手が主体となって、ものをつくることを意味します。たとえクロロのような簡単な機械を用いることはあっても、それはあくまでも補助的な手段にすぎません。クラフト—craftは手先を使う職業のことで、ハンディクラフト—handicraftは、手仕事、手工業、手芸の意ですね。したがってクラフトマン—craftsmanは、手仕事によってものをつくる人、すなわち職人であり、クラフトマンシップ—craftsmanshipとは、職人魂、職人氣質、職人精神、工匠の精神のことです。歴史的にはすでに過去の生産方式となった手仕事の方法を、ここでは便宜上一括して“クラフト”と呼ぶことにしましょう。今では職人の歴史的使命は終わった、といわれています。手工芸の時代には、生活に必要なものをすべて手仕事によって作りだしていたのであり、すべての人は、何らかの形で生産の仕事に関与していました。今では、ものをつくる仕事に関係している人は、非常に少数の人に限られてきましたね。クラフトの特徴は、一人の人間が一度に、一つのものしかつくることのできない一品製作です。厳密に言えば、同じものを二度とつくることはできません。この過程は、流動的で生命的であり、前後にゆ

きつもどりつするのも自由自在です。仕事の途中で最初のデザインを変更したり、技法を修正したりすることもできますし、またそれを取消して、もとのデザインへもどるのも勝手です。アメリカのコロンビア大学社会学部の教授であったライト・ミルス—C. Wright Millsは、次のようにいっております。“クラフトマンの精神の中では、デザインの仕事と実際にものをつくる仕事（生産）とは一体である。この二つは未だ分化していない。クラフトマンは、仕事を進める過程の中で、自分の思うままに仕事をやる自由を持っている。デザインと実際の生産の仕事とが密接に結びついていることは、仕事の完成（目的）とそのための作業（手段）との間を、いやが上にも堅固に結びつける。そして完成の喜びが、常に作業に注ぎ込まれている。彼の仕事は、彼独自の行動であり、何人もそれを犯すことのできない領分である。クラフトにあっては、仕事が遊びであり、遊びが仕事である”。さらに彼は、“最高の人間の姿は、クラフトマンである。だから理想的な高質の人間になるためには、クラフトマンになることである”，ということをおっしゃっています。この見解は、現在一般に抱かれている“職人に対する侮蔑感”と矛盾するように思われますが人間中心主義—humanismの立場から見れば、正当なものです。商業主義の観点から見れば、職人という者はいかに馬鹿者に見えるのでしょうか。

機械生産の中では、デザインと生産の仕事は、別々に解体されていますね。ここでは、すべてが手仕事の過程とは逆ですよ。分割された各部分は固定されていて、仕事の流れは一方通行で後戻りは許されず、最初の計画にしたがって、すべてが予見されています。どんなものができ上るか、はじめから判然とわかっているのです。途中では、いかなる変更もできません。無機的な行程の中には、完成の喜びも仕事の楽しみもなく、さいの河原のような苦痛だけが存在します。そのために、誰もが一刻も早くこの刑罰（仕事）から逃れたがるのです。ここでは、仕事と遊びは完全に分化していますね。このようにして人間は、創造的な仕事も、創造の喜びも失いつたのです。各パートを担当する専門家？は、彼自身どんなものが出来上るのか、全体を見ることができませ

ん。全体的な視野は、次第に失われてゆきました。完成されたものは、それに携った多くの人々のチーム・ワークによってつくられた？わけですが、その責任の所在は、何処にもなくなりました。

こうして製作の責任感バラバラに分解されて紙切れの如く飛び散ってしまったというわけです。こうして無責任時代がはじまり、流行歌にまで唄われるようになりました。

クラフトマンの仕事の進め方から考えますと、芸術家と職人の間には、そう大したへだたりはありません。芸術は自給自足の産物である、といわれています。自給自足の大部分は、すべて手仕事に依存していましたから、これを“芸術は手仕事の産物である”といい換えることもできるでしょう。ここから「芸術家と職人との間には、本質的な相違はない。芸術家は、ただ職人を純化し、強烈化したものにすぎない」という重要な考えが生れてきます。この概念は、後のバウハウスの基本的な理念の一つになったので有名となりました。この考えは、19世紀の芸術至上主義（芸術のための芸術）とその母体となったドイツの美学（観念哲学）を廃棄するものであり、芸術の階級制度の無意味さを暴露するに至った歴史的に、重要な概念であります。

わが国では、このような芸術の古い観念を捨て去るために、バウハウス以後の新しい芸術の概念を意味する言葉として、「造形—造型ではない—という新語が、1950年代に特別につくられました。デザインの領域にも、観念哲学の悪い影響がみられますが、「われ考うゆえにわれあり」ではじまる理性崇拜の観念哲学も、われわれの時代には適合しなくなったことを、つけ加えておきましょう。

## デザインとは相関々係を感じ考えることである

“デザインは一つの専門ではない”というとき、モホリ・ナギは、デザインが従来の19世紀的な意味の専門ではない、ということをおっしゃっているようですね。彼の考えによれば、デザインすることは、決して単純で一律な仕事ではない、つまり機械の過程の分化より生れた狭い範

囲の仕事ではない、ということです。少し長いのですが、彼の言葉を引用してみましょう。

「デザインは、多くの意味を含んだ含蓄のある言葉である。それは、ある機能を充すために必要なすべての要素を関係づけて、相互の間を釣合わせ、全体を統合することであり、最も生産的で最も経済的な方法を用いて、材料と工程を有機的に組織することである。それはまた、見かけや単なる外観の問題ではなく、むしろ製品と施設、洞察力と理解力のエッセンスである。デザインすることは、非常に混み入った複雑な仕事である（専門の如く単一なものではない）。それは、必要欠くべからざるものを社会的に経済的に統合することであり、材料、形、色、ボリューム、空間の精神物理学的作用を統合すること—すなわち、これらの相関々係を感じ考えることである。デザイナーは、中心を見ると同時に周辺をも見なければならない。また瞬間的なものと究極的なものとを、少くとも生物学的な感覚で理解しなければならない。彼は自分の特殊な仕事を、複雑きわまる全体の中で、確固不動の位置に保たねばならない。デザイナーは、諸材料とさまざまな熟練に通じるばかりでなく、また有機的な機能と計画とを正しく理解するための訓練を受けねばならない。彼はデザインの仕事が分割することのできないものであることを知らねばならない。デザインの概念とデザイナーの専門—profession は、スペシャリスト—specialist の機能（狭い範囲の部分的な仕事）という考え方から、機略縦横と発明の才能をもつ一般的な根拠のある態度に変らねばならない。この発明の才能は、個人と共同体とを無関係で孤立したものとして考えるのではなく、密接な関係をもつものとして計画するものである。複雑な生活の状態から、いかなる問題も単純に取り出すことはできないし、またそれを一つの独立した単位として取扱うこともできない。

感情経験の有機的な組織の中に、家庭生活の中に、労働関係の中に、都市計画の中に、文明化された人間として共同に働く中に、デザインが存在する。結局デザインのあらゆる問題は、一つの偉大な問題に帰する、すなわち“生命のためのデザイン—design for life”である。健全な社会において、この生命のためのデザインは、す

べての仕事にどれ位深く関係しているかで、その文明を特色づけるが故に、その役割を演じるために、すべての専門と天職を勇気づけるであろう。これは、各人が自分の専門の仕事を、真の“デザイナー”が持っているような広い範囲の視野でもって、また統合された相関々係を重視する新しい願いをもって、解決すべきであるということが望まれているのを示している。さらにそれは、諸芸術、絵画、写真、音楽、詩、彫刻、建築の間には、階級制度が存在しないし、またインダストリアル・デザインのような他の分野との間にも、いかなる階級制度も存在しないということを、暗に示している。これらは、等しく“デザイン”の中の機能と内容の融合に向っての根拠のあるはじまりである。」

## 芸術の階級制度

バウハウスの偉大な業績の一つは、芸術の階級制度を打ち破ったことです。昔は純粋芸術が実用芸術より上だとか、第一芸術、第二芸術、第三芸術とか、軽芸術と重芸術とか、芸術の等級づけがよく行われました。そして芸術には、厳然たる階級が存在し、哲学の援護の下にそれが神格化されるにつれて、上層の芸術家はまるで高僧の如く、下層の芸術家は奴隸のごとく蔑視されました。芸術は純粋芸術—fine art と実用芸術—useful art または応用芸術—applied art に区別され、純粋芸術は“美の芸術”であり、実用芸術は“用の芸術”です。純粋芸術はさらに、絵画、彫刻、音楽、詩のような“自由芸術—free art” と建築、造園、装飾、陶器、ガラス器、金銀細工など実用に役立つ“隷属芸術—dependent art” とに分れます。純粋芸術はまた使用する材料によって、建築、造園、彫刻、絵画、詩、散文、演劇、文学などに分けられることもあります。工芸は芸術の一派で、純粋芸術か実用芸術の何れかに属していますね。わが国の伝統工芸は、純粋芸術と同格に扱われていることに、御注意下さい。

このような芸術の分類は、とりもなおさず“芸術の階級”の表示でもあるわけです。さらに新しくは、機械時代の初期に arts industry—芸術的工業とも訳される考えが生れ、第一次大戦前（バウハウス以前）に隆盛を極め

た一つの概念を表わしています。産業革命の担い手であったイギリスでは、“応用芸術と機械”とか“機械による応用芸術”とか“機械のための応用芸術”という問題が、最初に現われました。この戦前の arts industry という概念は、未だオーナメント（装飾）の様式という観念に囚われていて、装飾を機械生産に応用する applied arts の色彩が濃厚でした。ウォルター・グロピウス—Walter Gropius は、この arts industry を慎重に検討した結果、ウィリアム・モリスの「クラフトの復興」という遺産を受け継ぎ、クラフトの本質を洞察することによって、arts industry の概念に反対であることを明らかにしました。

このような芸術における階級制度は、芸術そのものを正しく認識することによって、氷解するものでした。近代に入って、芸術の異常な状況に注目し、最初にこれを正しく評価し、認識したのは、デザインの近代運動の創始者ウィリアム・モリスでした。芸術を正しく認識し、これを正当な場所に位置づけることが、デザインを正しく理解する第一歩です。

## 専門家と全人的人間

全人的人間の原型は、原始人に見られます。彼はむしろ古いタイプの人間に属しますが、ルネサンスの頃までは、このような人間像が、普通のタイプであったんですね。わが国では、ついこの間までそうだったのではないのでしょうか。彼は生れながらの才能を万遍なく発展させていて、その間には有機的なバランスが保たれ、人格が見事に統一されています。現代人はこの点で、分裂したアンバランスな人格しか持ち得ない、といわれていますね。原始人は、狩人であると同時に詩人であり、戦士であると共に医師であり、建築家であると思えば僧侶であり、舞踊家でありながら教育者であるといった具合です。このように広範な能力をもつ人間は、今の専門家とは逆のタイプですね。すなわち専門家の反対者であるアマチュアです。現代のデザイナーに要求されている能力は、まさにこのような“専門家でない”能力です。狭く限られた断片の中の孤立した仕事ではありません。原始人のような能力を備えて、はじめて“designer”は organizer—有機的組織者となり、 integrator—統合者と

なることができるのです。そして各種の専門の埒外に在って、それらの本質を直観的に洞察し、互いに調和した関係に置くことが、彼の仕事なんです。機械生産の初期に分化した下絵や図案、また古い繊維工業や陶磁器工業に見られた装飾模様の図案などは、限られた断片の一部にすぎません。これは、デザインの現代的概念には、当はまらないのです。

今日の教育の指導原理は、まだルネサンスの伝統を墨守しています。高等普通教育—liberal education とか大学の教養学科—liberal arts なんかは、その頃の考えに基いたもので、いわゆる“教養人”をつくることを目標にしています。

教養人とは、読み書きができ、詩をつくり、歌を唄い、楽器を奏で、舞踊、絵画、文学、哲学、宗教、幾何学などの幅広い知識と技能を身につけている人のことですね。人間は、さまざまな能力を持って生れてくるのですが、幼児の頃から特殊な才能だけを引延ばすような教育（専門教育）を強制することは、非常に不当なことでもただ片輪をつくるだけです。彼が大きくなって専門家になる以前に、天賦の才能をできるだけ広範囲に万遍なく発育させることが、先ずもって必要なことです。

さもなければ、彼は生れながらの能力をバランスをもって発展させる機会を永久に失い、窒息させてしまうでしょう。教育の現状は、大量の専門家を生産？するための大量教育—mass education が要求され、そのためにすべての教科が中途半端に陥り、教養は地に落ちた感が深いですね。教養学部といえども、今では実業専門学部と大同小異です。全人的人間の能力こそ、われわれの時代—スペシャリストの時代が、必然的に要望する能力です。慢性的な不足をかこつ専門家をつくる大量教育の実験は、各国において試みられていますが、いまのところ何処の国でも成功していないようです。人間を大量生産品のようにマスプロすることができるかどうか疑問ですが、教育は未だ、いうなれば“ハンディクラフト—手仕事”の段階に止まっていますね。デザインの教育は、知識ではなく、仕事を中心に組立てられていますから、従来の“クラスルーム”ではなく、工場が教育の中心地とならねばなりません。

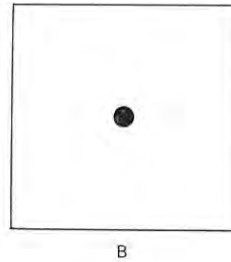
## 絶対性から相対性へ 静的なものから動的なものへ



“デザインは一つの態度である”というとき、モホリ・ナギはもちろん、古いものから新しいものへの変革を意味しているのではないか、と思います。態度とは心の持ち方のことで、ある心的作用、すなわち意識がその根底をなしているわけですね。だから意識の変化が態度の変化となって現われるのです。ある人の意識を変えることは、宗教の仕事がそれを示しているように、大変な仕事です。ましてわれわれの意識が、未だ古い時代の残滓の中を彷徨っているようなところでは、なおさらのことですね。

現在われわれは、非常に特殊な過渡期の中に生きている、といわれています。特殊であるという意味は、それが100年以上もの間続いているからです。あらゆる角度からみて、近代はすでに過去の歴史の中に没しました。20世紀から全く新しい時代の夜明けが、はじまっているのです。われわれはまさに、日々古いものが崩壊し、新しいものが生れる時代を経験しています。

1905年に発表されたアインシュタインの相対性原理(動力学)は、新しい時代のはじまりを画然と予告するエポック・メイキングな世界観を表わしています。この偉大な物理学の業績は、それまで信じられていたニュートン—Sir Isaac Newton (1642—1727)の絶対的な静的空間の存在を認める静力学の世界観が、もはや新しい時代の間尺に合わなくなったことを証明しました。“芸術と科学は一つの硬貨の表と裏にすぎない。同一の事象を芸術は表現し、科学は説明する”という言葉が裏がきするように、全く偶然の出来事でしたが、科学とはまるで無関係であると思われていた芸術の領域において、同じ1905年キュビズム—cubismが誕生しました。それまで芸術の絶対的な規範であった静的—staticな遠近法—Perspectiveが、ニュートンの学説と同じように、新しい時代の表現に合わないものとして、捨てられましたね。静力学と遠近法は、同一の基盤に立っていて、その時代の世界観を表わすものでした。これと同様に、キュビズムはアインシュタインの動力学に対応した動的—dynamic



な絵画であったわけです。では新しい時代を表象する相対性とか動的とかいうのは、どんなものでしょうか。

図Aは、点が次第に大きくなって面に移行する過程を描いています。点の大きさの限度は、どれ位か。これは眼と円形(点)との距離によって、つまり眼と円形との相互関係によって、相対的に決まるのです。また一連の円形の左端は点に見え、右端は面に見えますが、点から面への移り変りは連続的であるため、どこに点と面との境界があるのかを決定することはできません。これもまた眼と一連の円形との距離によって、点と面との境界が移動し、それを相対的に決める他ないのです。ここには、絶対というものはなく、すべて相対なのです。さらに重要なことは、同じ一つの円形が、それと眼との相互の関係によって、時には点になり、時には面になつたりすることです。すなわち、同一の円形の中に、点と面との二つの要素が、同時に不可分に存在するというのです。

また次の図BCでは、同じ大きさの円形でも、それを囲む四角の枠の大きさによって、換言すれば円形と枠との相関々係によって、点に見えたりB、面に見えたりCするという現象がみられますね。このように点になるか面になるかは、円形と枠との相関々係によって決まるのですから、その円形、または枠単独では、決めようがないということです。一般的にそれに関係する他の形との関係で決まるわけです。つまり相対的に決まるんですね。これらの諸関係を無視して、一つのものだけを単独

に取り出して無意味です。今までの専門は、こんな事を平然とやっていたというわけです。これを一般的な問題に拡大すれば、経済、芸術、教育、政治、科学材料、形、色、機能、などあらゆる要素（専門）の相関関係をコントロールし、マスターすること、これが“design”の仕事なんです。そのために最も必要な能力は、鋭い洞察力をもって直ちに、ものごとの本質を見抜く力です。だからデザイナーの教育は、直観の基盤の上に組立られねばならないのです。ベーシック・デザインは、直観に基いたものです。鋭い直観力を養うためにそれを組織化し、各要素の相互関係を感じ考え、それらを統合することを目標にしています。知識は普通表面的なもので、直観を曇らせませんから、個々の要素の細い専門的な知識は、却って邪魔になりますね。また本質を隠蔽するものに装飾—decoration, ornament があります。装飾はただ外観だけに関わるものであって、あくまでも表面的な問題にすぎません。そのために“装飾”の考えは、新しい時代の概念に適合しなくなり、放棄されてしまいました。それに代って、本質と不可分の関係にあるテクスチャ—texture が選ばれたわけです。現代では、テクスチャが、かつての装飾の代役を引受けています。しかし、この概念と真向から対立する分野があります。それは「変化のための変化」に奉仕するコマースリズムとファッションです。これらの世界では、装飾がなくては、一日も生きてゆけない、といった感じですね。

大切なのは、誤りのない真観であり、洞察です。なぜなら各要素の本質がわからずに、互いの関係を見きわめることは不可能だからです。相互関係を感じ考えるときに必要なのは、複雑に混み入った枝葉末節的な専門的知識ではなくて、本質そのものだけであるということです。この意味において、知識偏重の教育は、専門中心主義的な考えに根ざしたもので、時代遅れの感がしますね。デザインの仕事は、19世紀的な専門の仕事とは、本質的に異っていて、20世紀の全く新しい、必然的な仕事であることを、よく理解していただきたいと思います。この新しい意識の転換、世界についての新しい考え方が、一つの新しい態度を招来するのです。このことから、20世紀はじめのあの有名なスローガン「根源（基礎）に帰れ！」

が生まれてきます。すべては外皮を投げ捨て、単純化へ、抽象化へと向わねばなりません。必要なのは、すべての要素をできる限り打ち砕いて、そのエッセンスだけを取り出し、他の要素の本質とを相対的に、同時に感じ、比べることです。芸術（絵画、建築）がすべて抽象（単純化）を指向するのは、このためです。それに比べて、現在のわれわれは、あまりにも多過ぎる、どうでもよいようなインフォメーションの洪水の中で、溺れかかっていますね。

動的とは、動力学—dynamicsの世界観に基いたすべてのものを指します。その対語が静的であり、静力学—staticsの世界からくるものを意味します。空間でいえば、静的空間とは第3次元空間のことで、幅、奥行、高さの3つの次元をもつのに対し、動的空間とは、この3次元にもう一つの次元である“時間”を加えたもので、第4次元空間のことで、これを「時間—空間」ともいって、アインシュタインの空間がそれですね。一昔前の第3次元空間は、われわれの肉眼に映じる通りの世界を表わしています。写実的な絵画や写真の世界は、眼に映じた姿を高さの欠如した2次元の平面（キャンバス）に描くものですから、一見3次元の世界のように見えますが本当は第2次元空間に属しますね。だからこれを“幻影の絵画”ともいいます。このように、今では、何が新しく何が古いかは、はっきりしています。もはや、われわれは、その判断に迷うことはない筈です。

デザインの仕事は、まだはじまったばかりで、極めて新しいものであることが、おわかりいただけたと思います。新しいということは、もちろん流行の世界での新しさでないことは、申すまでもありません。そして大部分の人たちは、まだ古いデザインの固定観念に縛られているか、専門外の問題として全く無関心であるように見受けられますね。それが証拠に、一般的に騒がれているわりには、デザインの正しい認識は少なく、わざとまたはひどく曲解された誤った神話が、至るところで横行しているようです。“コトバなんて、各自が思い思いに、好きなように飲み乾すコップの水にすぎない”—マルセル・ブリヨン—というわけです。特に古い勢力と新しい勢力が交代するときは、いつでも嘆かわしい中傷がつきも

のです。しかし、デザイナーがいかなる姿をとろうとも、デザインの実行は、苦難に充ちたパイオニアの道であることに変わりありません。前途に横たわる辺境は、開拓精神に溢れた若者の到来を待ち望んでいます。現在われわれが従事している現実のデザインの仕事が、ここで説

明したデザインといかに異っていても、ガッカリする必要は毛頭ありませんよ。なぜなら諸君は幸いにも、新しい時代の出発点に立って、輝ける未来の夜明の光を眺めているのであり、今や港を出帆したばかりの船に乗り込んでいるのだからです。

# 都市の羽飾り

空間論の受け継ぎ語り継ぎ

山口 宏

日本人の住まいが茅や萩、あるいは藁の草で覆れ造られた頃から、村、里、町、聚落あるいは部落などという



人の群がりの発展を示す言葉が積上げられたように、人は寄せ合い、圧合いして共同生活をして来た。都市史移行の中で、戦火によって破壊され、また新しい為政者が再建したり、信仰の場として開かれたり、産業そのものの盛衰にまかされたりした。それは長い人類の歴史に照らし合せてみれば寂れ、賑い、過渡的混乱の連続であったとっていい。

殊にこの百年は自然科学の発展にともなって人間が獲得したエネルギーの行使は、都市形成に今までのものと別の姿を形造った。即ちダイナポリスやメガロポリスが新しい都市像として登場した。これらの今日の都市の拡がり、新しい交通手段、素材、工法が都市の中に持ち込まれ、かつての歴史事象の中にある古き都市を根本から覆ってしまった。

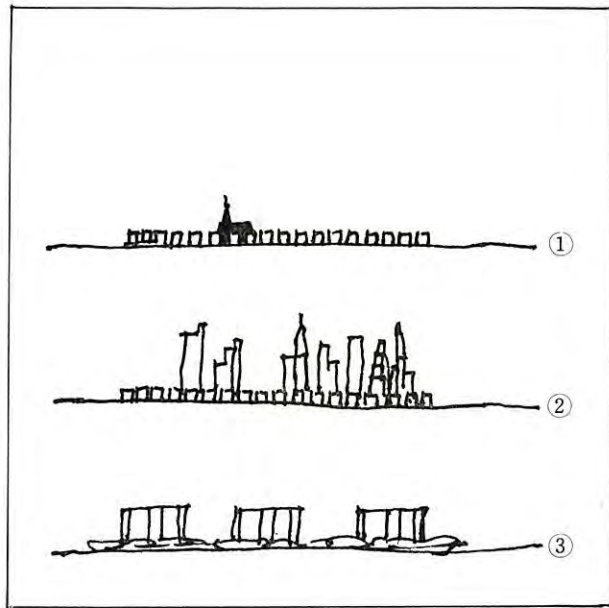
ここで取りあげる表題の「都市の羽飾り」は、ル・コルビュジェが今日の都市の弊害をいち早く察知して、1935年ニューヨーク及びアメリカでの3ヵ月の体験を通じて詩いあげた「伽藍が白かったとき」の一文を引用して、その持つ意味が今日の日本の都市形成にとって有効に作用すると考え、合せて昨今のニューヨークの表象を記述することによって、資本主義的空間論の限界を識ろうとした。

「私はすでに世界各地で数10万の人々と話をし、すべて





5番街の大通りを58丁目上空よりダウンタウンを観る



- ①—1900年頃まで（黒の教会がみえる）
- ②—1935年のもの
- ③—コルビュジェの計画案（ニューヨーク）1936年

の人を一つの夢に結びつけてきた。私の足は大地を踏んまえ、目は喧騒と混乱の上を見通していた。私はあらゆる都市を歩き、眺め、調べることによって知っていた。私は説明や失望や不平を聞いていた。いたるところで人人は私に言った、『抜け出る望みはありません、良かれ悪かれ……悪に順応することです』と」。

「私の言えたことは、一般的なこと、原理であり、お望みなら主義と呼んでもいい。しかし常に、そして例外なく私は、その地方と個々の場合に適した正確な外科手術を提案できた。墮落した過去を整理して、新しい時代に扉を開く外科手術を」。

「私の生涯は、波瀾に富んだ冒険と私の性格と血縁とによって、人間的プランを確保しようとする理念からあまり離れることなく、また極端な地方主義の束縛からも免れることができた」。

上記の引用は、生田勉、樋口清訳、岩波書店1957年版

によるものの一部である。これは今から凡そ36年前の1936年6月パリで初版された。この項の最初の部分で「抜け出る望みはありません、良かれ悪かれ……悪に順応することです」。と当時の多くの人達の口からもらされた言葉を取りあげている。これは都市化の進む、農耕社会から工業化社会の移行してゆく姿の中で、悪い環境に順応してゆかざるを得ない当時の空間利用のあり方を嘆いてそう言わせたのであろう。

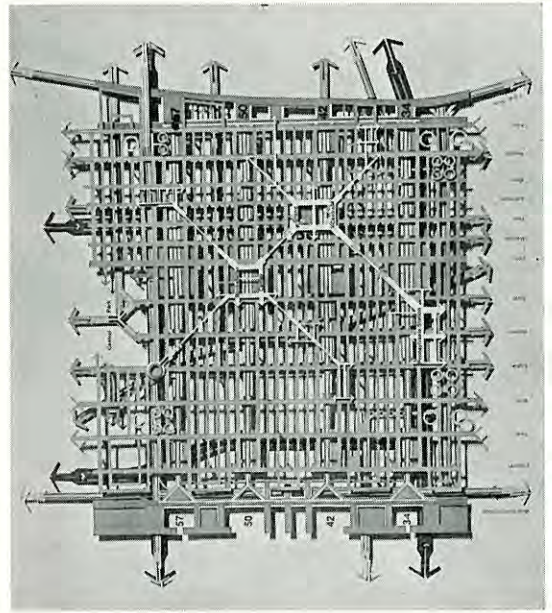
つい先頃、農業政策を専門としている人から同じ種類に属する言葉を聞いた。「どうしようも手のほどこしようがありません、市民がそのように向っているのですから、もし出来るとすれば、清貧な革新知事や市長が出て都市連合など、地方単位での空間造りによって効果が上げられるかもしれません」。

冒頭に引用した文章のみならず、「伽藍が白かったとき」全文においてまた彼の生涯の全著作を通じて、彼が

未来の人口を予測して西暦2000年には世界の人口は70億人を上廻るとか、地球が養えない人間の数は370億人までとかいう今日的、未来学的言葉を具体的に見付け出すことは出来ないが、この引用文の中に、あんに都市像のみならず、地球の上に適切なる空間創造のあり方を示唆していたと思われる。

1935年、当時のル・コルビュジェはニューヨーク近代美術館から招請を受けて、ニューヨークに渡り、その時の最初の記者会見で「ニューヨークの摩天楼は小さすぎる」と一括し啞然とさせたという。もっと大きく間をあけて、太陽も緑も確保して良い空気中で被うこと今ならそれが出来る。と、当時のアメリカの経済力をもって事に処すれば不可能な事ではなかった。ちなみに、エンパイヤ、ステート、ビルが、シュレヴ、ラム、ハーモン、の三建築家によって成ったのは1931年の事であり、ロックフルー、センターがW. K. ハリソン他の建築家によって計画され竣工したのが1935年である。共に代表的ニューヨークの建築であり長い間世界経済界のシンボルとなった建物であった。いずれもル・コルビュジェが1935年ニューヨーク入りした前夜の出来事である。

これまでのロックフルー・センターなどに代表される一群のニューヨークの摩天楼は若いアメリカの限らない国力の象徴であった。当時のハレームは文字通り宮殿であり、リッチな市民生活を謳歌していた。ペンシルバニア・ステーションも、グランド・セントラル鉄道の終着駅の華やいだ装いも、この時点が最も調和のとれた頂点であった。ニューヨークのヤンキー・スタジアムも、ボクシングのマディソン・スクエア・ガーデンも、メトロポリタン歌劇場も、カーネギー・ホールも、市民生活に直接趣きを添えていた。マンハッタン島の尖頭部を中心にした古い街と斜め縦に走るブロード・ウェイを除いて、ニューヨークの主要な通りは、碁盤目の街路で区画されて市民はそこに住い、そこに働いて、憩いの、集いの場を形成していた。即ち職住近隣に加えてリクリエーションの場がそこにあった。自然の趣きを充分に残して計画されたセントラル・パークを懐手して健康な市民生活のサイクルがほどよく調和していたのである。



1946年、再び国連ビル建設委員の一人としてニューヨークの土を踏んだル・コルビュジェを迎えたものは、ある真面目な古い出版社の若い人達で、彼等は「伽藍が白かったとき」の英語版を出そうとしていた。そして、その後、出版されて数年経っても、半年毎の販売報告書には売上げ無しの伝票のみが送り付けられてきたという。多くのアメリカ人は「小さすぎる摩天楼」が気に入らなかったのである。当時のニューヨークの大建造物群をみているル・コルビュジェが「小さすぎる摩天楼」というのが理解出来なかったのであった。今日でも大方そうなのだがアメリカ人は大きいもの、世界一のものが、大好きなのである。

再びル・コルビュジェの自信ある言葉を引用しよう。「摩天楼は、都市の頭につけた羽飾りではない。そのように建てられているが、それは間違いだ。羽飾りは都市の毒であった。摩天楼は道具である、人口を集中させ、土地の充血を散らし、類別し、有効な内部をもつ道具。労働条件を改善させる不思議な泉、経済の創造者、したがって富の消費者」。

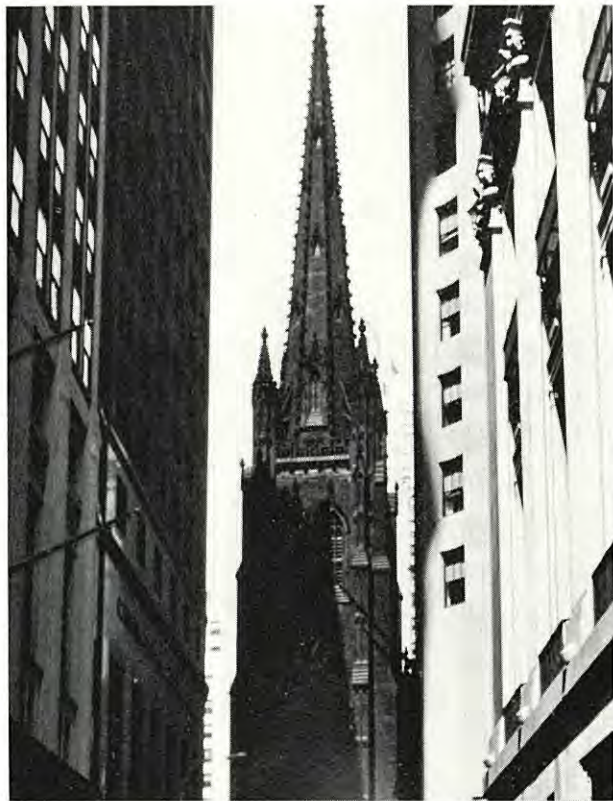
「利己的自我や虚栄、狭くて強慾な所有権や自然の教えに反して人工的に組織された相続権を支える擁壁を維持し高める可能性を見る。ここにいう自然の教えとは、自然な生命という驚嘆すべき活動を死によって閉じ、後に伝えうるものは仕事の成果の高貴さ一思考一だけである

ということだ。一個人が一生のあいだに獲得した莫大なもの一は消滅する。すべては溶け去り、各人が再び始めなければならないのだ。すなわち戦い、自らにたいする努力、利害を離れた個人的熱情的な獲得、それは生命の法則、死である」。

1935年、ニューヨークの街頭には一日150万台の車が既に流れ込んでいたという。摩天楼、人口集中、再開発手のつけられないようなスラム街を整理し機能集約させながら、市民の住宅、アパートに隣り合せて福祉住宅を建てた。文化の殿堂のプラザが引き継ぎ企画された。しかしそこには昔ながらの健全な住民は住めなくなってしまう。マンハッタンの、どこも、かしこも共同生活に必要な緑の広場はない。初等、中等教育、幼児には不適切である。本来の都市を支える中産階級の生活者達は郊外に移ってしまった。

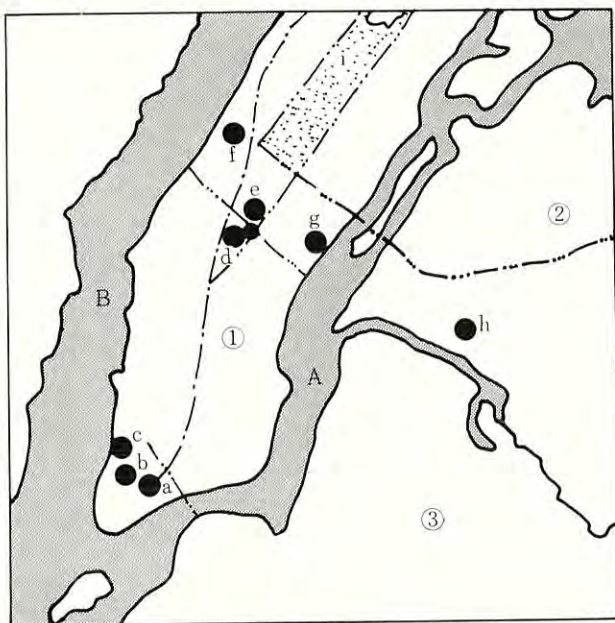
その後尚もヤンキー達は自分達の栄光を信じて多くの外科手術を試みた。チェス・マンハッタン・バング・プラザ。ユナイテッド・ネイション・プラザ。リンカーン・センター。ワールド・トレード・センター。等々多くの再開発をマンハッタン島に集約させた。それらは世界中の銀行を掌握する巨大でしかも正確な金銭登録機であり、世界人民の相互平等を祈る聖なる寺院であり、世界音楽文化の殿堂であり、世界貿易のセンターである。

摩天楼が林立して世界一づくめの空中都市が建立された。その華やいだものを支える地面には、過疎、過密の二面の様相を態して、郊外にセカンド・ハウスを持つ一部の金持と、気軽な独身男女、犬や猫をペットにするホモやレズの連中、ホワイトプアーと黒人、第二の奴隷ともいえるプエルトリコ人達がいる。それに加えて清潔から不潔への移行、マウス（家鼠）、ラット（溝鼠）、及びカクローチ、（油虫）群があった。ボワリー通りの女とギャンブル、酒に犯された気の弱い落伍者である酔漢、きわめて危険度の高い不良分子達の温床となってしまった。ソビエト・ロシヤに資本主義の象徴といわせた摩天楼。個人の偉大なる墓標。当時の多くのアメリカ人は、それを信じる故に、目先のきくはずのジャーナリストでさえ、ル・コルビュジェの「摩天楼が小さすぎる」という言葉を理解することが出来なかった。集約された都市

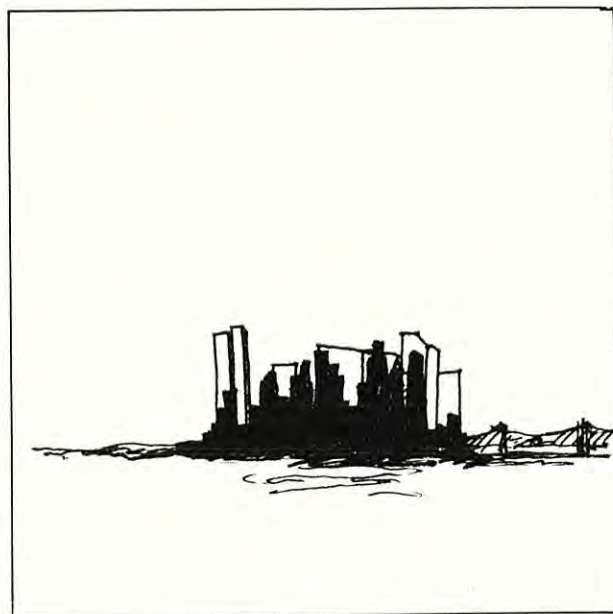


施設、人間と空間と都市的道具の循環のバランスは、もはや崩壊する段階に達した。「摩天楼が小さすぎる」というのは、個人や企業がいくら大きくなって個人主義的・利己的自我や虚栄の発揚では、都市構造の上から都市機能を充補し得ないという意味である。都市を支えているのは市民、勿論女や小供、老人達を含めた連体から出て来たコミュニティーの姿でなければ、決して本来の都市施設は意味を成し得ない。

1973年中には完成される、ワールド・トレード・センター、(W. T. C.)。実は国務省という国家機関の出先である移民局関係部門が、その全体床面積のほぼ60%を使用するというのだが、調和のとれた計画ではない。残り40%の貿易商社や金融機関の店子が創り上げた世界一好みの発露の一つであって、集団エゴイズム以外の何物でもない。その証として、W. T. C. の足下を説明しよう。この二本のタワービルを持つセンター群に集まる一日の人口は、10万人、一つの中都市に匹敵する。このビルに直結する交通機関は唯一本の地下鉄で、建設されてからすでに半世紀以上にもなるという古いウォール街駅が中央アプローチとして位置付けられている。加えて古いハ



A イースト・リバー B ハドソン・リバー ① マンハッタン ② クイーンズ ③ ブルックリン a チェス・マンハッタン・バンク・プラザ b 黒の教会 c ワールド・トレード・センター d エンパイア・ステート・ビル e ロックフェラー・センター f リンカン・センター g 国連ビル h 墓地 i セントラル・パーク



暗影→1936年のもの  
線影→1972年のもの

イウエーが一条のみ用意されてある。合理主義をたてまえとするアメリカ人は、当然の事として、これらの点をチェックするだろう、だが、交通手段の画期的解決のないまま工事が進められた、この建物の出現によって今までの混乱は、これまで以上に混乱する。建物を支配する高速エレベーターに、不規則に圧せられた人口と空気調整に現代を象徴するスーパーマンも、やがて萎えてしまうだろう。

ル・コルビュジェによって37年前に診断されたニューヨークの病気は幾度となく手術が試みられた、しかしその効果なく増々悪化した。今日の日本の諸都市に同種の病気が拡がり病原菌が蔓延している。その不安は一そう暗い。

都市の羽飾り、資本主義ロマンチズムが華やかだ頃、混乱をまねく毒であっても、それは真白い白鳥のようにこの上なく美しく、しかも、チャーミングであったにちがいない。アダム、スミスや富国論という一時代前の経済学に関わる用語は、すでに古典的なものになってしまった。そして現在の都市像にどのような関わり合を持つ

だろうか。今や世界の政治や経済は当時のものと別種のものとなったはずであり、都市像もまた変るべきして変るのが当然の事であろう。都市の羽飾りは、ほっておいたら決して白いままではない、魅力も薄れるにちがいない。マンハッタン島での外科手術は失敗し、死に至る一步手前である。今や世界の目は、日本列島という実験室に向けられている。黒字大国とかわれて取り沙汰されている日本は、ひよわなあだ花で今日暗雲にとざされ、都市の羽飾りは薄よごれてしまった。

日本中に白い羽飾りが大空に、藍に染め、健康な空間を回復させることの出来るのはいつか。それは限られた市民エゴイズムの墓石を打ちたてる人々の手によって施行される手術ではない。市民が著しく不適切な土地の私有権や相続権を否定することに自ら気付いて、自らその方針を進めるとき、外科手術という出血の共なる痛みによる方法論ではなく、晴やかなる精神の下、躰の内部からの健康を取りもどすにちがいない。

都市の羽飾り、空間論の受け継ぎ語り継ぎを、人から人に幾度でも繰り返して伝える必要がここにある。

# 「寒地という環境」について

その生活——住居の立地条件と空間構成への一考察

山 本 利 雄

寒地といえば我々は「北方」を思う。そして、すぐ我国に間近いソ連シベリアを連想させる。私はここに目を転じよう。

霧のオホーツク海の彼方に北の大地が広がっている。まず南から北へ——樺太、千島（現在ソ連地区）そして極東シベリアの大陸が続いて北の地の果、北氷洋岸まで延びている。神秘の北土、永久凍土層の東亜北方圏である。今、ここでは東経 130° 以東、北緯 40° 以北の地域、樺太（旧樺太をそのまま以下呼称する）を北の入口としてみたこの北方圏から「寒地」という環境、性格を探ろう。

この北の大地は永久凍土層である。すなわち「地表よりある深度まで無限の長期、2年以上数万年にわたって絶えず零下の温度をもつ土壌層」の地帯なのである。一寸考えるとこのような冷酷な地帯は北極に近いツンドラ地帯—苔蘚の堆積から成る泥炭地で一望ただ荒涼不毛の凍原だけに限られていると想像するが、この永久凍土層の分布はほとんどシベリア大陸全般にわたっているといっておく、樺太・千島の一部にも分布しているのである。ここは全く氷の海、凍原、そして原始林が連続して絶えず風雪は氷れる音楽を奏でている死の大地、世界の裏町、人世の冷蔵庫ともいふべきところである。

さて、「セーベル CEBEP」というロシア語がある。これは「北」という意味である。また、ソ連で、第二次大

戦当時「セーベル」という名前の煙草が売出されていた。その包装デザインは淡い水色の函に冰山と白熊が描かれていた。この画が示すようにセーベルという言葉は北方人であるソ連の人々にとっても冷凍といった感じを懐かせるようである。このセーベルは全く北の国で「寒い国」である。

私の永い樺太の滞在中（樺太庁博物館勤務）、とくに終戦から引揚げまでの凡そ2年間におけるソ連の人々と親しい交際生活の体験からして、如何に北方人——寒地人であるこれらの人々が常に南をあこがれ、太陽を渴望するか、雪のない冬を羨視するかの言葉をしばしば耳にした。終戦後1年、落付きを見せた樺太において、新しい社会組織の下で滞留邦人はソ連の人々と共に働く国の一員として夫々の仕事に精進した。私の職場にアンナ夫人——動物学者が装い新たな小説を愛読していた。また事務を扱っていたニナさんも熱心に同じ小説を読みふけていた。そして豊原市、呑ユージノ・サハリンスク市（南樺太市）ではこの国家出版の小説があふれていた。その小説の題名は「ナ・ユージュ HA IOГ」すなわち「南へ」であった。内容については勿論私には解らない。私と親しいアンナさんは「光照る南へ」といった内容だと語ったようだったが、内容はともかく、北方人すなわち寒地環境を生活の立地とするソ連の人々は、常にユージュ（南）へあこがれと希求をその心の底に懐いているよう

にうかがわれるのであった。少くも「北」＝「寒さ」を裏付けし、いかに寒地人である彼等が「寒さ」という相手が人間の心や生活に苦の種を与え「南」＝「温さ」への切実な願望となっているかが察しられた。

樺太（現在ソ連の南樺太州）は北緯 50° を中心とした孤島であるから、さほど「北」ではないが風土的には全く「北の国」シベリアなどと同じ型の寒い国である。

一体、樺太の寒さは？ まず気温について見れば図に示したように（図は除く）同じ寒い満州（現在中共東北地方）と比べて、冬ははるかに東北の方が寒いが夏はずつと樺太より温度が上昇する。つまり東北は寒暑の差が甚しい。さらに樺太は寒い期間が東北よりも長く、零度以下の寒い降雪の季節が1年の半ば以上を占める。冬は平均-15℃、南の方の都市豊原で-17～-18℃、極寒期には-23℃が普通で、一と冬に数回-32～-34℃以下になることを体験した。北の方の敷香<sup>しくか</sup>では-40℃以下になることが多い。（シクカの北辺にホロナイツンドラが拡る。ここに北方自然民族オロッコ、ギリヤーク族が住む）要するにこの姿が北の国の型で、シベリアあたりの寒い国と同じ寒地型を示すものである。

ヨーロッパ大陸の同緯度にある地帯—北緯 50° 線上を西へたどればパリあたりを過ぎる。が樺太より遙かに温かく、人類の温床、文化の花開く世界の中心であるに比べて、ここは寒冷と枯居の自然境、原始的風土様相を呈している。これは前者が大陸であり、それを巡る沿岸を洗う暖流に由来し、後者はシベリアの朔風をうけた孤島であり、しかもオホーツクの寒流が無慈悲にも岸を洗っているといった故である。

同じ北でも北海道は総体的に本州と同じ型の風土的様相を示していて、本土の延長といえるのである。極端に言えば南方的自然環境下にある。樺太と北海道とは風土的に見て全く違った性格を有っているのである。もと、いわゆる宗谷海峡といわれた海峡をはさんで、ここに風土的2つの型が相対しているのである。（この海峡を植物学の分布の上でシュミットラインと呼び、動物学上でも八田ラインと名づけられて、温・寒植物、動物の生態分布差の限界線として「樺太庁博物館要覧報告による。」）一つは北方型—寒地であり、他は南方型—温暑型である。樺太は北方圏

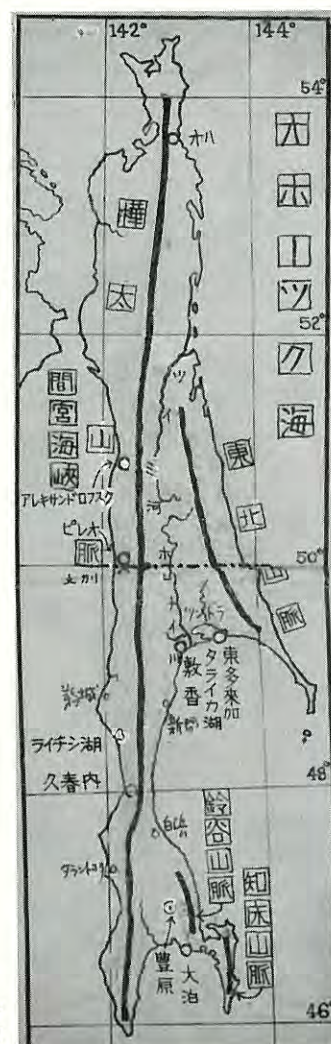


図1  
もと邦領時代の  
カラフト地図

への門戸であり、北海道は南方圏の入口であろう。

ここに私は興味の観点を見出すものである。

私は寒地シベリアでの経験はないが、その門戸であり少くもシベリアと同型の寒地型をもつ樺太に8年間在任し、主としてこの原始的寒地様相の中で原始民族—アイヌ、ギリヤーク、オロッコ等の本来の生活及びその生活の容器である住居、インテリアの姿を調査研究して来た。それ故に、これらの点より樺太を中心としてその生活なり、住居の姿を眺めることによって寒地の生活、住居相を知るには都合がよいかと思う。全く樺太は「寒地の模型」「シベリアの試験所」などといわれた程の土地柄であったからである。

さて、誰もがすでにいい古したように総じて日本の環境は風土的に南方的支配下にある。



図2 もと豊原郊外の丸太小屋（閉サ型一寒地型住居）山本スケッチ

日本人の生活様式なり、物の考え方が南方的である。例えば衣食住について見ても開放的な形式と植物的主材による衣、高温多雨に育成された植物——米の主食、暑熱多湿に対応する深軒、縁側、床高、真壁、広い開口面をもつ開放的な家——これらを中心とする我々の生活は明かに南方型である。いくら北——寒いといっても北海道は未だこの本州の南方型の生活形式を持込んで過して行ける環境である。

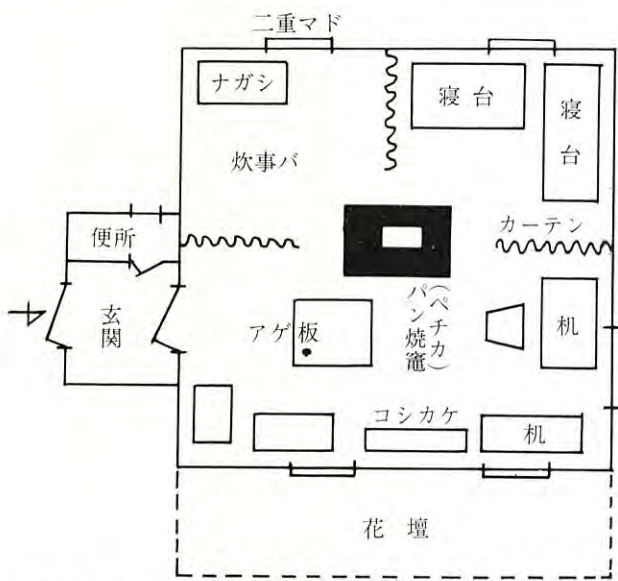
しかし、海峡一つ距だてた樺太では大体毛皮の衣、魚獣などの肉を主食とした日常、「寒さ」に順応するか、あるいは防寒するかは住形式すなわち地下に入って堅穴によるか、囲式建築によるといった北方型の生活形式でなければ、生きて行けない環境である。

アイヌ民族は北海道にも樺太にも生活している。同じ系統の種族であっても、私がかつて記述したように、「樺太アイヌは夏・冬の生活を基として夏には夏の家、すなわち海浜に小屋を建てて住んだ。この家をサハ・チセ *sax čise* > *sak čise* 「夏の家」と呼ぶ。冬には冬の家、すなわち山手に堅穴を作りこれをトイ・チセ *toj-čise* 「土の家」と称し、ここで穴居越年した。……こうして夏、冬両様の生活に処した。夏は生活が水に依存しているから、小屋は集落して漁村を形成した。その住居は樹皮小屋 (*jarakitaj čise*) である。しかもアイヌの漁は主として川へ溯上する鮭・鱒に依存するから住居の近くに川が存在した。冬は山中に狩小屋 (*kaama čise*) をもち、手近な森で薪を得る日常と寒冷な気候や朔風に備えて防寒のため海浜の小屋から程遠くない山手にトイ・チセを設けた。一般に夏の海浜の小屋を本居として冬山におけるトイ・チセは仮宿とされている。

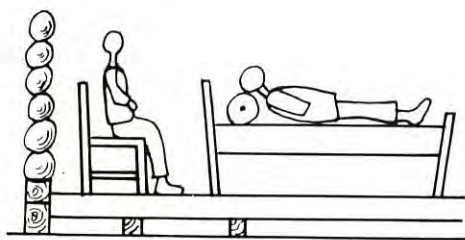
夏にはサハ・チセ、冬にはトイ・チセが存在した。これが樺太アイヌの住居形式である。

以前はともかくとして現在及び近い昔においては北海道アイヌでは一般に海辺による夏の家のみであって穴居は稀有のことであった。

思うに樺太は夏・冬二様の住居が最近まで存在したところに樺太アイヌ住居の特色が存する。」(山本著「樺太アイヌの住居」p.17~18) の如く樺太、北海道との風土的性格の差違をその生活、住居に反映させているのであ

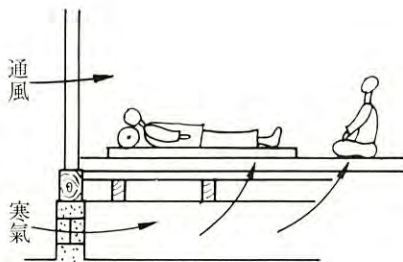


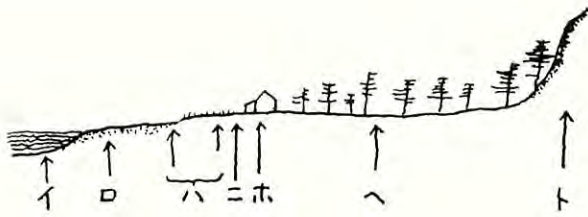
もと北豊原におけるガシミル氏丸太小屋住居（閉サ型・寒地住居）平面（山本調査）



樺太丸太小屋（閉サ型インテリア）

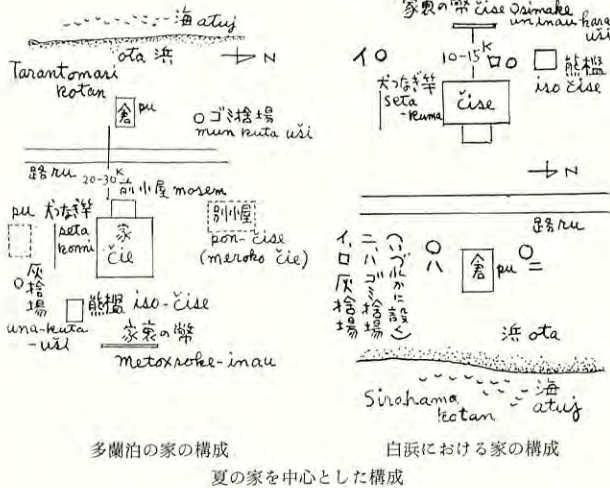
もと樺太における日本人の開放型日本人住居インテリア（当時この為全国疾病率第一位）





樺太アイヌコタンにおける一軒の家（夏の家）を主とした環境  
(山本調査図)

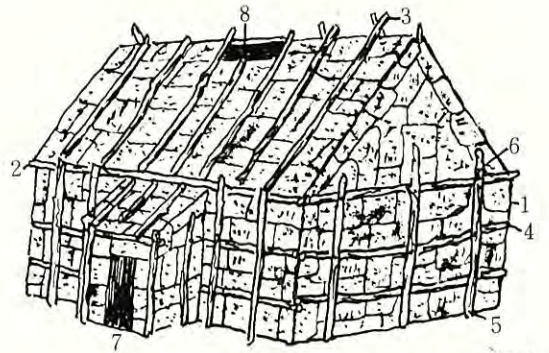
- (イ) 海 atuj
- (ロ) 砂浜 Otamojka <Ota-moj-ka>……「砂・浦・上」
- (ハ) 浜の草原 masara { 1. Pisum masara <Pis-un-masara>「浜・にある・草原」Sanke-masara……「前の・草原」  
2. Makun masara……「奥の・草原」
- (ニ) 外庭 Sojun reūax <soj-un-reūax>……「外の・?」
- (ホ) 家 čise
- (ヘ) 木原 huxkara……<hup-kara>……「根松・?」, henasi
- (ト) 山 sikuma



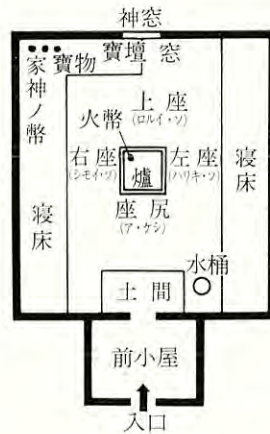
る。また資材においても北海道アイヌ住居が一般に草蓆を主としているのに対して樺太アイヌのそれが樹皮等を中心としている点から見ても北海道のそれは本州的な風土環境が生んだ草木の多さを示し、樺太のものは寒地型風土環境に多い樹木の表皮蓆を主材としている点からも南北二様の差違が明かである。

ここに再び言う。寒地という環境は明かに「寒い」という認識の上に立つこと、住居も囲式閉サの防寒型を主としていることを。上述の例が示すように。

この点、樺太すなわち「寒地」における寒地原始民族の説話及び「寒地」樺太の自然の中に生き抜いた「樺太

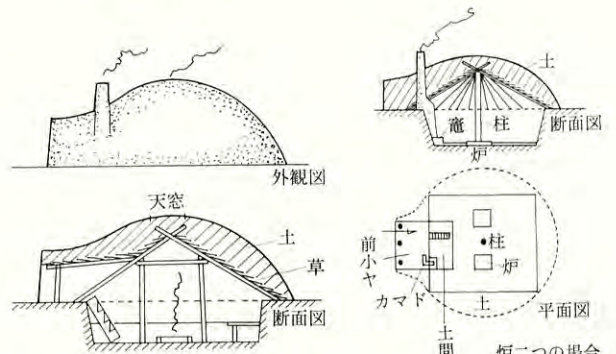


見取図



樺太アイヌの夏の家 (sax-čise)  
山本復元

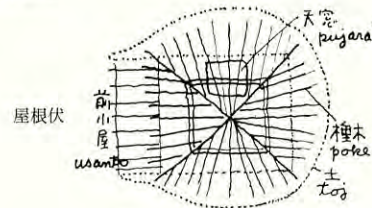
平面図



樺太アイヌの冬の家 (土の家=トイ・チセ)

山本復元

白浜型



平面図

一般型



PLAN



アイヌ」の口碑からもその観念を窺って見よう。

まず樺太ツンドラ地帯に住むオロッコ族に次のような説話がある。「冬、ある女巫者が巫術をやつた。今、獲ったばかりの鱒のささみを踊りながら持って来た。

夏、その巫女が巫術をやつた。すると黴けた焼干魚を踊りながら持って来た。そこで、あの世（地獄）があることが解った。巫女が地獄へ行って持って来たのだった地獄は何んでも、この世とは逆さだ。冬に鱒のささみを持って来るのは、こっち（この世）が冬なら、地獄（あの世）は夏だからだ。夏に黴けた焼干魚をもって来るのは、こっち（この世）が冬なら、地獄は夏だからだ。」（オロッコ族北川ゴルゴロ口述——山本採集“あの世”より）

また、「ある部落があった。その内の一軒に一人の男が住んでいた。その男は一匹の牝犬を飼っていた。その犬がある年の冬、今獲ったばかりの鱒をくわえて、雪の上で食べていた。その男は驚いて、この冬に何処から持って来たのだと思って考え込んでしまった。二、三日するとまた、犬がくわえて来た。全く不思議だから、翌日二間ばかりの綱を犬の頸に結んで犬を先に立て、その男は綱の端を持って後をついて行った。犬はどんどん高い山へ登って行った。山の中に一つの穴があった。

犬はその暗い穴へ入って行った。しばらく行くうちに次第に明るくなって来た。向うへ出ると真昼のように明るかった。

そこには川があって鱒が沢山溯っていた。よく見ると川の向側に沢山の家があって、家のそばの魚干竿に乾魚もかけてあった。そこで、その男は犬を放した。そしてその男は一軒の家へ入った。その家に媼と娘、男も居った。

家の上座にその男は座った。ところがその家の人達はその男の姿がちっとも見えない。その媼は昔、樺太に居って死んだ媼だった。そこで、その男は自分の姿が先方に見えないから媼の煙管をとってかくした。すると、媼は一生懸命にそれを探すので面白がつて、いろいろ悪戯をした。媼の向い側に美しい娘がいた。その男は娘に惚れた。

夜、その男は娘のそばへ行ったら、娘は腹痛で苦しんでいた。それで家の人が大さわぎして、婆の巫者

を隣りから連れて来た。

その男は、家の流し場の下に隠れて巫者がどんな（神のお告げ）をやるかと聞いていた。樺太から一人の男がここへやつて来ているということを知っているの、正体が解りそうになって来た。その男はびっくりして外へ飛び出し犬を見つけて、犬の道案内で、ほうほうの態で自分の家へ帰って来た。

帰る途中、穴の中で、その男の隣りの若い者が夜具を背負って荷物もち向うからやって来たのに出会った。その男が家へ帰って近所の人に聞くと、『あの若者は、あんたが出て行ったあとで死んだ』と、そこで向うはあの世（地獄）ということが解った。それで、近所の家々へ行って一日中、あの世のことを喋って歩いた。

『ここで死んだものは皆、向うへ行っているよ。ここが冬になると向うが夏になり、ここが夏になると向うが冬になるんだ。だからこつちの冬に犬が鱒をくわえて来るんだよ。……』こんなことを喋って、その男はその晩に死んだ。」（ギリヤーク族上村三太郎口述——山本採集、樺太庁博物館彙報第3巻第一号所載“この世とあの世”）とある。

これらの説話を見れば「あの世」と「この世」とは表裏の関係にあり、「あの世」の生活形式は現世と全く同じであってオロッコはあの世をブニ (buni) といい、この世をシュウンジニ (Suunjini<suun-jini) 「太陽・人」という。

すなわち「お日さんの方の人」「太陽側の人の世界」「現世」という程の意である。このブニとシュウンジニとを区別する点は夏、冬が反対、つまり夏冬が現世とあの世とを一年巡還しているという思考である。

この説話を見ても明かに、夏冬二季の観念と生活の面においても夏と冬との二様の形式に依っていることがうかがえるのである。

かつて記したことがあるが、アイヌの伝承に「多年」ということを「サク・パ イワン・パ マタ・パ イワン・パ sak-pa iwan-pa mata-pa iwan-pa 「夏・年 六・年 冬・年 六・年」という常套句をもって度々表われてくる。これについてアイヌ語の大家、畏友・故知里真志保博士は次のように記述している。「今のアイヌは、

やはり四季を区別している。春を『パイカラ』、夏を『サハ』、秋を『チュフ』、冬を『マタ』というのである。併し実際は夏と冬との二季に分けて考えているのであって、春及び秋は単に夏の始めと終りをそれぞれ意味しているに過ぎない。春とか秋とかは後の発達で、春をパイカラというのは、恐らく「パ・エ・カラ」〔年を・そこに・作る〕、あるいは「パ・エ・カリ」〔年が・そこに・立ちめぐる〕ということで、草木が萌え出て夏の季節が始ったことを意味し、秋を「チュフ」というのは草木の「萎む」というような意味で、夏の季節の終わったことを意味したものと思われる。アイヌの古謡には、春とか秋とかの語は殆ど表われず、夏とか冬とかが不断に現われる。例えばアイヌの聖伝の一節に次の如き句が見える。

さる程に夏六年 冬六年  
戦いつづきて、その後  
犬ころに至るまでも  
噂する者は絶やし尽し  
犬にたかる蚤  
虱までも尽し終へたり (『ユーカラ概説』P. 292)

夏年冬年、——原文は『サク・パ、イワン・パ、マタ・パ、イワン・パ』で『パ』を年と訳してあるけれども、寧ろ季節と訳すべきもの、即ち「夏の季節六季節、冬の季節六季節」である。この句から我々は二つのことを学び取る。

一つは、アイヌの季節は本来四季でなく二季である。ということ、もう一つは、この句はいつもこの順序に述べられるから、北海道アイヌの観念においては冬よりも夏が優位を占めている。ということであって、このことは、我々が北海道アイヌの生活の在り方あるいは向きを観る場合に忘れてはならない立場である。(樺太庁博物館彙報第3巻第1号所載「樺太アイヌの説話」P42~43)とある。

(上記 under line の部分についてはアメリカの Winsconsin 大学人類学研究室の Dr Emiko・O・Tierny と私は共に凝点を懐くが総体的にこの二季観は知里博士と私の発想と全く合意に達している。因に6はアイヌでは多数を表わす常用語)

北海道よりも北方に位置する樺太におけるアイヌの考え方においてはこれが一層はっきりしている。樺太での

夏と冬との二季及びこの二様生活が更に明瞭な対立を示している。樺太に永く住み、アイヌ人を妻とし、二人の子までなしたポーランドの民俗学者Bronislaw Pilsudski氏はその著書“Materials For The Study Of The Ainu Language And Folklore” (P. 102)において「アイヌは夏の月と冬の月」を各々1年に数え、春は夏の始まりとし、秋は冬の始まりとする」と彼の体験から述べている。

アイヌは以上に見たように、夏冬二様の考え方、生活の在り方によっていたが、一体夏冬何れを主に、何れを従とするか? 北海道の自然は冬よりも夏の季節が優位を占めている。そこでは生活的にも夏が主になっていなければならないはずである。現に住居に就いてもアイヌ住居形式は冬に対するものでなくて、南方的な夏に適応した様式をとっている。北海道アイヌの伝承においても冬の生活は殆ど表われず夏の生活のみが主に描写されている。

北海道は夏が主である。伝承中に見える「夏六年冬六年」といった文句だけについて見てもまず夏が彼等の観念において主位を占めていることが解る。しからは樺太においてはどうか、樺太の自然を見るとそこでは夏よりも冬が永い。その永い冬を暮さなければならぬから生活様式も当然、冬を過すに適当な適応に変わってゆかなければならないはずである。ピルスドスキ氏の採取した伝承、知里博士や畏友和田文治郎博士、私などが樺太で採集した伝承、説話の中では冬を中心とした生活が非常に多くの部分を占めていて、これは北海道では見られない生活で、如何に冬というものが樺太アイヌの生活にとって関心の主たる対象であったかを示すものである。その生活や家が今では日本化して殆ど南方形式に統一されてしまっているが、かつては冬が主であったといえるのではなからうか。

実際、永い苦しい冬が北の国で生きて行く人間の心に強く反映しないはずがない。ここに住む人々の関心はまず、この冬を如何に過すかということに集中する。それは全く生存の可、不可を左右するからである。現代人である私が近代文化の洗礼を受けた樺太だけの体験だけでも、苦難の冬終れば来るべき次の冬に対して如何に「冬来りなば、冬遠からじの」といった全く皮肉な感じと準

備は今でも忘れない。

しかも、それがもとの自然人の生活においてさらに切実である。冬は衣食住が酷烈な大自然の掣肘と束縛のつぼの中に彼等を追い込むからである。この時間的にも永い、空間的にも北土の筈に打たれる冬に処することが総て生活のみならず思想をも規定する。生活だけについていえば、そのため冬が主となり、短い夏が従、主体の冬への準備期となるのである。これは我々温帯の生活態度——どちらかといえば夏を主体とした生活態度とは凡そ反対である。樺太の自然民族のこの考え、この生活態度——北の国での生活における厳然たる天の法則には少しも反していない。それが自然に対して極めて順応を示す原始民族だけに。

樺太アイヌはもとより樺太在住のオロッコ、ギリヤークもまた同じである。

上記したように、北海道アイヌの伝承において「多年」という常套句が「夏六年・冬六年」といった引用を掲げた。

その後、私は樺太アイヌの民話、説話の採集行をつづけるうち、樺太西海岸北辺の鶴城アイヌ石村トカンテより、はからずも「多年」という表現に「マタ・パ、イワン・チュフ、サハ・パ、イワン・チュフ (mata-pa iwan-čux sax-pa iwan-čux 冬の年六ヶ月・夏の年六ヶ月)」といういい方に接した。和田博士も未知志で長篇の口承を採集した。その冒頭にも「冬の月六ヶ月・夏の月六ヶ月」という順列の文句で始まっている実例の報告をうけた。明かに寒地圏の樺太アイヌは冬が主で夏が従であることをこの点から汲みとれ、北海道アイヌの観念、生活形式とは違った北方タイプの姿をその文句が示す観念の中に窺えた。

以上述べて来たように彼等はこの冬を主とした一年冬夏の二季に対する生活態度を極度に示し、形式化している。いわゆる寒地という環境において自己生存の現実生活をこれに極めて順応させているのである。

さて、彼等の現実の生活についても、すでに述べたように永い苦しい冬が北の国に生きて行く人間の心に強く反映しないはずがない。

北方に住む人間の関心は、まず、この冬を如何に征服

するということに集中する。これが、もとの自然民族の生活においては切実であり、全く生存の可否を左右する稀薄枯屈の風土の掣肘下にある北方圏における彼等はこの冬を主とし、夏を従とした一年二季とする生活態度をとり、形式を樹立している。生活の中心が冬であって、この主体の冬への準備期が夏であるといえる。

我々の温帯における生活態度とは凡そ反対である。

さて、次に「寒さ」は荒涼を呼び枯屈を招く。さらに物の稀薄をもたらす。シベリア大陸はさておいても樺太だけについても、その昔、僅に今から50年程以前の樺太でさえ、ロシアの文豪アントン・チェーホフはこう書いている「見渡す限りには一つの生ける魂もない。鳥も見えなければ蠅さえもない……」(「サガレン紀行抄より」といった死の島、流刑囚の島のたたずまいを綴っている。

北の大地は生産をとまなわなないで永く放置された数世紀自然のままの原始境であった。あるがままの海幸、山幸だけが跳梁する太古さながらの天地であった。今日、開拓されたとはいえ本州や北海道に比べて物を生むためには劇しい困難がともなう。これは「寒さ」という自然がもたらす因果である。ここに生きる苦労は北海道と比べても遙に切迫したものであることはいうをまたない。

ここでまた、樺太アイヌの説話を引用しよう。

「冬小屋で餓死する——パラツナイ(地名)には、昔人間が大勢居たが、皆んな死に絶えて、イナヌピリカという女だけ、一族と共に生き残った。彼等は一つの家に住んでいた。

ある時、タライカ(地名)の首領がイナヌピリカを妻に望んだ。けれどもイナヌピリカは応じなかったので、彼は空しく村へ引揚げてしまった。その後イナヌピリカの一族は、また半分死んだ。そこで、パラツナイにそれ以上居ることが出来なくなり、残りの者はそこを去って、モリルエサン(地名)に舟を着けた。そこに家を建ててしばらく住んでいた。ある時、男たちが「人間の村もあるのだから、そこへ行って人々の中にまじって暮した方がいい。人々と一緒に住めば後継ぎも出来ようし、そうなればパラツナイへ行って、再び我々の村を建て直すこともできる。」といった。

しかし、イナヌピリカにして見れば、以前その村の男

たちが求婚した時、はねつけたことがあるので、今さら彼等の村へ行くのも嫌だった。イナヌピリカは反対した。そこで男たちも気をかえ、皆んな揃ってカレレ（地名）のウエンナイ（村名）に行きそこに家を建て、どっさり魚をとって、倉にいっぱい乾魚をつくった。

やがて冬が来た。チャモキ（地名）のウカンルという男がイナヌピリカに求婚した。イナヌピリカは拒絶した男は腹を立てて村へ帰った。そして、ある大吹雪の日、再びウエンナイにやって来て、ウエンナイの人々の倉の柱を鉞で伐り倒し、滅茶滅茶に毀して村へ帰へってしまった。

一方ウエンナイの人々は、打続く吹雪のため、倉のある所まで出て行くことが出来ず、冬小屋の中に閉じ籠っていた。冬小屋の中ではもう食べ物が無くなっていたので、ぜひとも倉を開けに行きたかったが駄目だった。吹雪は10日ばかり続いてやつと天気になった。そこで、人人は倉のある所へ出かけて行った。

ところが倉は何者かのために柱を伐り倒されて、食糧はすっかり狐か貂に喰い荒らされ、ほんの僅かしか残っていなかった。それを人々は持ち帰って食べた。

春を前にして人々は飢えた。食物が何も無くなってしまった。冬小屋の中で、女たちは小袖を纏い、玉飾を胸に下げ死化粧をして皆寝てしまった。食物が無いので人人は残らず餓死した……。」（樺太庁博物館彙報所載知里真志保博士述「樺太アイヌの説話」P 131～132）と。

これに註して知里氏は「……アイヌの倉は浜手にある夏の家の前に建てられて居り、冬の家はそこから少し離れた山の手にあるので大吹雪——それは内地の人々の想像を超えた物凄さである——の際は、この倉のある所まで食糧を取りに行くのは、ほとんど不可能の事に属する。

その為にエンナイの人々は10日間も倉を見に行けなかったのである。」（同書 P 134、山本著樺太アイヌ住居）と出ていて如何に枯屈の環境に人々は生きなければならぬかが解ると同時に、樺太アイヌの生活が長い凍結の冬には何一つ生きるための食料の獲得が不可能である土地柄に立っているということがうなずける。この故に短い夏の間に川へ溯る魚を得てこれを乾魚とし、倉へ詰め込んで、冬の食糧を確保しておくのが樺太アイヌの生活

のしきたりであった。

それで、ここでの人間生活は生きるだけでも全く苦闘の連続であるほど、稀薄と不自由な環境であったのである。

以上述べて来たように「寒地という環境」は極言すれば生きるだけに精一杯の酷烈な「寒さ」と「稀薄」な自然環境といえるのである。

この点に立って寒地生活が営まれ、寒地住居形式が生れてくるのである。

私は先に寒地型と南方型について触れた。日本人は明かに南方型風土に育成され、生活形式も夏を中心とした南方形式によって成長したのである。それ故に我々は当然南方中心の考え方、我々中心の見方で他を見る、すなわち北方を率しようとするところに矛盾と錯誤を生じる。

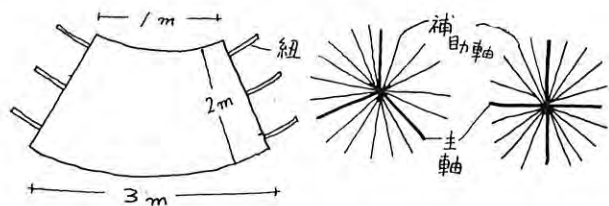
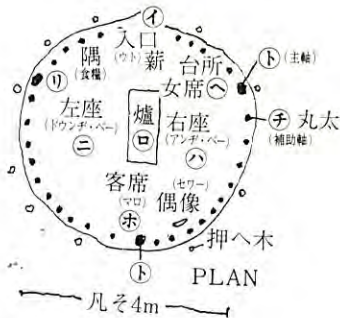
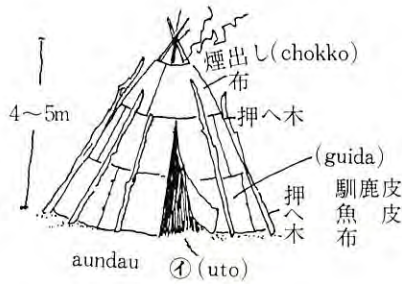
北方は我々と全く異質の性格であり、未知の世界である。その観念もまた反対である。北方人は北方中心の考え方すなわち寒地中心であること、「冬」を中心として「夏」を従とした生活形式が基盤となっていることである。

我々の常識では——というより習慣では、地図を展げた場合、本州があってその上部に、即ち北に北海道があり、さらに樺太がつづく、そしてその上部北方シベリア大陸が描かれているのを見て、そこに何の疑問も起さない。しかるに私が樺太で実見したソ連の地図の一部、古い中国のいわゆる韃靼地図には総てではないが、まず北方を中心として、即ちシベリア、または大陸を基としてその上即ち南方に海があり、そこに樺太が我々の描き方からいえば逆に位置して描かれ、さらに南すなわち上の方に北海道そして本州が最上部に上弦の月の如く宙にかかる如く写されている図に多く接したのである。全くこれは我々とは反対である。北方人は北方中心であることが汲みとれる。こうした例は私の思いつきであるとしても北方即ち寒地人の心に内在する観念を次のアイヌ語からも明瞭に観取できるのである。

アイヌ語で「氷」のことをループ *rup* という。また鮭を凍らしたものをすなわち「凍魚」のことをルイペ *ruipe* という。アイヌ語学の知里真志保博士によれば「*rup* < *ru*

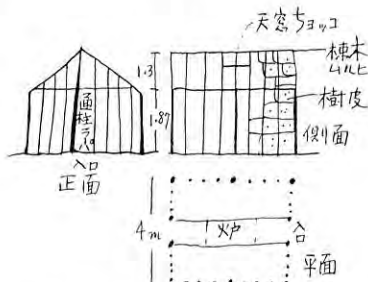
樺太オロッコ族の住居  
aundau (冬の家)  
(移動性と閉サ型)  
床に青木の枝葉を厚く敷く  
席には馴鹿皮を敷く  
(樺太ツンドラにて山本調査復元)

- アウンダウの平面と席名
- ㊦ 右座 アンヂ・ペー (家族席)
  - ㊧ 左座 ドウシ・ペー (主人または親しい友人客席)
  - ㊨ 客席 マロ (貴賓または神座)  
セワ (偶像……神のシンボル)
  - ㊩ 女席 (台所)
  - ㊪ ケーシタメ (食料場)

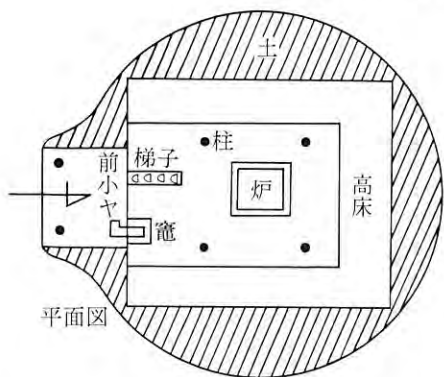


ガイダ (guida) 布  
(アウンダウ覆い布の一枚)

アウンダウ骨組 (主軸3本の場合と4本の場合あり)



樺太オロッコ族夏の家 (乾魚作作用の仕事と夏の住居) 樺太オタスの杜にて山本実訓



樺太ギリヤークの冬の家 (穴居)  
外観・構成は樺太アイヌと同じ (山本復元)

(とける) —p (もの), ruipe < ru (とける) —ipe (食物, 魚)」と教示を得た。

これらの言葉が示すように寒地民族が懐く観念では個体である氷が常態で、「とけて」「水」という液体に変化した形が異態である。逆に我々では液体である水が常態で「凍った」「氷」という個体に変化した形が変異態と考えるのはいうをまたない。

同時に凍った魚が彼等は常態で「とけて」普通の魚という感覚にある魚が異態であり、我々は凍った魚こそ変異状態と見るのである。すなわち寒地では「冬」が主で「夏」が従であることの証左をこれらの言葉が含む彼等の観念からも汲みとれる。

そこで、寒地における生活、その生活空間としての住居を見る場合、あるいはそのインテリアが原始的な様相を呈しているとしても、こうした点に立脚して営まれていることにより理解の限界が明かになり初めて寒地環境における住居相、インテリア、さらにそのデザインへの求明の可能性、真実の姿が見出せるものとする。

ここに樺太を中心とした北方環境における樺太アイヌのみならず、ギリヤーク、オロッコの今はなき本来の住居に見える形に私は復元した。その構築としての樺太アイヌ住居はすでに著書としてすでに発表したもので、その一部の復元図を掲げて本稿の参考にした。ギリヤーク、オロッコについては一部以前発表した。樺太アイヌ住居と共に都合でアメリカの Wisconsin 大学人類学研究室の Professor Dr C. chard, Dr Emiko・O・Tierney の手で、いずれ発表の機を与えられることになる。これまたその復元図のみ掲げて上述の資とした。(今夏1972・9・6~10 Wisconsin大学人類学研究室において上記両博士との質疑に答え、検討の結果、未発表の旧稿を修正の上、ここにあって発表することとした。1972, 9, 22)

# 環境計画への 基礎的・二・三の視点

渡辺達三

## 1 はじめに

今日の公害等に代表されるようないわゆる環境問題として提起されている諸問題は、人類の自然への能動的にして実践的な働きかけであるすぐれて文明の本源的行為ともいべき開発のあり方に対して根底からその反省を求め、そのような問題に対するなんらかの解決ないしはそれへの視点が意識・意図されない開発行為は結果的に多かれ少なかれその矛盾のいっそうの拡大の事態を招来するような段階にある深刻にしてその解決への意識的な模策の開始が焦眉の急を要する課題としてわれわれのまえにたちあらわれ、それゆえわれわれに、そのような課題に対し、例えば開発問題についても、それをその絶対的な対立においてとらえ結果的に「悪しき無限」さらに「エポケー」へと陥らせる開発か保存かの問題へと帰着させる平面におくことも、また観照的・感傷的な態度によってそれから逃避することも許さず、そこにおいて現在の開発の諸矛盾が止揚される新しい開発のあり方を求めるような、人類の営みの全体・総体が多かれ少なかれ計画的な過程としてあらわれる彼の計画的な実践を要求しているようにみえる。

このような環境問題は、人類の文明の高度化とそれと相互規定的である自然に対する開発的営力の巨大化、およびそれにもかかわらずそれが、本来相互に依存し対立

しあって存在している諸構成員の統一体たる「自然」の一構成員である人類の、「自然」秩序への相対的無関心による自らの時どきの欲望と必要に任せた周囲の環境化と自然的諸資料の略奪・廃棄物の排出という彼の諸活動の総体の自然発生性を媒介としつつ実現されるという二点を主要な契機として出現するものであり、それは、文明史的にはいまや彼の諸活動が地球的規模における次元と拡がりにおいて彼の依存する自然および多かれ少なかれ彼が人文化し創造した環境の許容量を部分的に超えその秩序を混乱させ結果的に自らの生物的・文明的生存基盤を危うくしつつある段階にまでたちいたっていることを示唆し、実践的には少くとも、われわれに、「自然」秩序の許容する範囲内の文明の大きさ・質（人口の総量等を含む）のあり方を意識的・計画的に模策するという課題を一の喫緊対象とすることを余儀なくさせるものであろう。

以上のような現代的状況を反映しそれに要請されて出現しその体系化の期待されている一専門的実践科学としての環境計画学は、いまだ幼弱でありその内容が明確にはイメージされていないが、それを、環境を計画する科学である、と規定すると、それはさきの「自然」秩序の許容する範囲内を明らかにするにとどまらずさらにそれを一の媒介・前提要因としつつ環境を積極的・計画的に創造していくすぐれて計画学体系として存在しな

なければならない。ここで、環境は、例えばその秩序の許容する範囲内をみても、それはそれ自体の構造・内容の運動論理に規定されつつもそれに制約され条件づけられている人類の創造的営力の大きさ・質にも条件づけられるような人類の実践的行為によって、その全貌をしいに形成・顕現していくような存在であり、そこに人類の活動舞台として前提されている与件にとどまらず、彼の積極的に改変し創造していく行為を可能にする変革さるべき対象としての意義があるのであり、それゆえにまたそこに計画の可能な条件があり、環境計画が同時に「主体計画」でなければならない必然性がある。このように環境計画が同時に主体計画であるような計画を問題にするとき、その計画はすぐれて意志的な、また価値観に基づく内容に支配される度合が大きく、そこに科学の担い手部分も自づから限定されると考えられるが、それにもかかわらず、今日の環境問題の出現は、そのような意志決定・価値観形成過程をも含めた全体における科学の果たすべき役割を大きくさせているのであり、いかなる分析的諸学といえども全体的世界像への認識とそれによって可能にして好ましい変革・創造すべき世界像の内容を呈示することを追求する総合を意図することがされないが、環境計画学は、その総合に一の存在根拠を有するものであり、諸学におけるその独自の機能的な性格は、計画よりの環境への理解およびそのような理解ののった計画の科学でなければならない。しかして人類の諸活動が自然成長性においてなされている現状では、当面環境計画学は経験・実験により、人類の営力と与件としてその自然・環境への影響度を求め、それから与件の内容をチェック・コントロールする、自然・環境の側からその容量をおこりうる人類の開発営力の多様性を想定しつつ求める、の方法のフィード・バック、積み重ねを通じて、人類の営みが全体として自然発生的であってもその環境に及ぼすアウトプットがそのグレンツを超えないような環境側からの情報を知り、それを一の武器としつつ人類からのアウトプットの総量・質を計画的に誘導していくという消極的ではあるがそれ自体きわめて困難な課題を解決していくものとして出発しなければならないであろう。

## 2 主体と環境

人類をも含めて「自然」界には絶対不変なものはない。ひとつとしてなく、すべては生成・消滅の過程にあり、「自然」はその構成員それ自体のおよびそれらの相互連関において内在する諸矛盾にもとづいて作用する対立物の斗争を源泉とする古い質の状態から新しいそれへの転移、単純なものから複雑なものへ、低いものから高いものへの不断の前進的な運動をする各種の運動形態が相ついで生起する歴史的過程であり、それらは相互に依存・対立・連関・浸透・移行しあいながら統一的な世界を形成している。

このような低次から高次にいたる物質の運動の諸段階の体系たる「自然」のうち人類の起源およびその後の人類・社会の発展がその部分としてまた精華として位置づく。

人類の起源および彼がまだ文明を有さざる段階においては、彼は、その肉体の生理的なる機能を通じて彼の手の加わることのないな伏能的に大自然から与えられたままであるところの自然(その断片)を彼の存在根拠、物資および諸力のくみつくせない貯蔵所・宝庫として交渉をもち、自然の付属物として客観的な自然物の系列のうち埋没してその有機的部分としてそれに抱かれたままの眠れる状態にあったといえる。このような段階においては、人類の自然への認識およびそれに基づく彼の生存のより拡大された再生産を可能にするような自然への能動的な働きかけ、それによって変形・変質された自然＝創造的自然をみることができず、したがって、そのような実践者たる主体、およびその主体によって創造された空間たる環境は存在しえない。このような段階の人類を「擬主体」とすると、彼の環境は、彼の手の加わることのない自然から与えられたままの、彼の存在根拠、彼の物資および諸力の汲みつくせない貯蔵所、彼の活動の対象(としての潜在的能力をもつ)である空間的および物質的諸条件・諸状況たる、物的な「本源的環境」に限定される。

しかして人類はこのような状態にながくとどまっているのではなく、文明時代に入るや、たんにその肉体の生

理的機能を通じて自然と消極的な交渉をもつのみではなく、労働による生産過程を媒介として自然と交渉し、それに働きかけ、これを自己の生存・生活のために変用し利用することができるようになる。すなわち、その行動が思考・感情・意志および自然や社会、自己自身について多かれ少なかれ有している法則の知識によってなされる人類は、その行動が本能・環境に対する反応できめられしたがって自らをただ自然条件に適応させるにすぎない動物としての存在から、労働用具を使用し自然に積極的に働きかけ変質させそれを自己に適応させていくすぐれて人間としての属性をあらわにする存在となる。

ところで生産をおこなうにあたって、人類はこれを孤立して行なうのではなく共同して一定の様式で団結しておこなう社会的生産の形態をとり、生産過程における人と人との相互関係たる生産関係を不可避な条件とするが、そのような生産関係の総体を土台にする人間の有機的結合体たる社会構成体において、人々は相互に経済的、政治的、法律的、倫理的、宗教的その他種々の社会的関係を取り結びそのなかで生活している。このような社会的関係において、ある個人ないし社会に注目してそれを主体とすることによる、その社会的環境をも考えることができる。

しかして世界における人類と自然とのかかわりあいにおいて、そのような社会的関係をもとり結びながら生活している人類は、同時に社会的生産過程をとうして自然に能動的に働きかけているのであり、そのような社会を構成しつつ存在している人類はその総体として、世界における他の構成員とは異なり自然として自然に埋没し自然史のなかにその一環として消極的に位置づけられるような存在ではなく、意識・知識をもって世界を認識しまたそれにもとづく技術・生産を媒介として世界の変革をその労働によってなしとげることのできる唯一の存在であり、そのような前提のうえにさらに、環境計画がすぐれて人類のためのそれであることによる人類の特殊性に注目するとき、これを主体としてみる事が可能であり、世界の他の構成員の総体は、世界の主体に対する余事象であるという意味における「客体的環境」ということができる。この「客体的環境」には、人類との交渉に

において、彼の認識・働きかけともに不周延な「潜在的環境」、彼の意識的な手の加わることのない自然から与えられたままの、しかし彼の存在根拠でありその物資および諸力の源泉でもある彼のそれに無意識的にせよ依存しなければその生存が保障されない「本源的環境」から、彼が自然に積極的に働きかけ変質させ創造した「創造的環境」まで、その働きかけられた人為度において、また彼の生物としての生存基盤としての重要度において、種々の存在態様と意義を有しているが、人類は社会を構成しつつ、そのような「客体的環境」において充足されている彼の空間的・物的な必要物を取得・前提し、さらに技術を基本的な契機として意識的・積極的に周囲に働きかけ変革し、「客体的環境」の自己に対する環境化を推し進め自己を実現してきたが、「客体的環境」のうち、そのような人類の生存・生活がそれによって保障され実現されるような空間的および物質的諸条件・諸状況、ならびに人類の諸活動の結果、変形・加工されそれによって彼のより発展した文明的・生物的な再生産を可能にする人文化されたそれを、すなわち人類の生存、生活、諸活動の舞台・容器として前提となりその結果として変形・変質された自然たる、「本源的環境」および「創造的環境」を、主体にとっての環境とみなすことができる。

さて実践および認識の歴史の一般化ならびに諸科学の成果の分析より客観的世界が無秩序な混沌ではなく構造的秩序を有し合法的に規定されていることが結論できること、また人類の認識能力が対象としてのこの世界と媒介なしに向かいあっているのではなくそれ自身のなかで生まれ育ってきたものであることから、世界にはまだ認識されていない事物や領域が多く存在していることを認めつつも、原理的には世界は認識可能であり、人類は実践の拡大深化にともない世界の認識をより確かなものにしていくことができるのであり、「客体的環境」はその「潜在的環境」をも含めて、全て、原理的に認識可能な対象であり、そのような認識に基づくわれわれの環境化実践はより広く、より深化されるものとなるであろう。

このような主体の客観的世界の認識可能性のうえに、主体は自然に向目的的に働きかけ、そこに潜んでいる法則を発現させ、自然を変革し、自然史と人間の社会史と



を結びつけることができるが、主体の働きかけの動機それ自体が客観的世界に反映されていること、および誤った向目的な働きかけは実践による成功をえることができないこと等により、客観的世界に条件づけられているものであり、それを無視した恣意的な働きかけは許されない。また主体にとって、客観的世界の反映される内容は、認識する主体の属する歴史的条件によって具体的に規定され、主体の自然への働きかけ（その動機づけと実践）もそのような条件から自由ではなく、主体の客観的世界の認識・働きかけは客観的世界の条件および主体の属する条件によって規定されているといえる。

### 3 計画の意義・方法

一般に可能性とは現に存在するものごとがもつ客観的な発展の傾向をいいあらわして、一定の条件がそこに生ずるか、または少しでも発展をさまたげるような条件が存在しないときには、その可能性が実現されて現実性にかわるものであり、広義には、それを実現させ現実性とする条件が実際に具体的にそなわっている実在的可能性のほかに、実際に存在するものについてそこにはなんらの実現の条件がそなわってはいないがものごとの発展ということからいって現存のものからつぎに生じうると見通されるというだけの抽象的可能性、さらに、たんに論理学の矛盾則に反しないかぎりにおいて可能だとする形式的可能性をも含める。

自然現象においては、その転化のための一連の条件がおのずからにそなわるにいたることにより、可能性が自然発生的に現実性へと転じ変わるが、人間の場合には、反対の可能性や実現にいたらない可能性などをとりつけて、あるいは、その転化のための諸条件を積極的に求めセットさせることによって、一定の可能性を実現させようとする意識的・能動的な操作・働きかけをすることができ、それによって、抽象的可能性に後退する危険性さえある実在的可能性をより確実迅速に現実性へと導き、また事物の発展状態が未成熟なために抽象的可能性にとどまっているそれを実在的可能性さらには現実性へと転化させることができる。

ここに人類の、事物を意識的に変革する主体としての

属性、および可能性の内容＝素質とそれにおうじた条件の存在態様に対応するところの彼のはたらきかけるべき実践の量の大きさと質の困難さを意識しつつ変革すべき内容の指定＝目標設定に対する意志を有する属性の発現の可能性をみることができ、人類のその能動的な働きかけ・操作はその完全な恣意性においてなされるのではなく、多かれ少なかれ、客観的な世界の発展の法則＝自然必然性にもとづくものであり、その恣意的な適用においては成功をみることができない。それは、客観的世界が無秩序の混沌ではなくて構造的秩序をもち法則で規定される運動（自然必然性）であること、および、主体（の主観）が対象としてのその世界と媒介ぬきに向かいあっているのではなく、それ自身のなかで生まれ育ってきたものであり、彼の意識・意志さえもが、その観念的な独自性をもちつつも、そのような客観的世界の存在の反映であることのうに成立するのであり、またそのすなおな反映であるからである。

反映論によれば、意識とは物質の反映であり、その内容は歴史的・社会的に規定されており、その真理性は実践によって検証されるという。反映は、物質の発展段階によって、そのあらわれ方は異なるが、物質のあいだの相互作用によって生ずる現象である。主観が客観的事物を反映する場合、人間の実践を媒介にして感覚器官、神経組織、物質の最高に発達した組織である脳髓によって客観的事物を映す。こうして人間は、事物の個々の感覚を総合した表象を形成し、それにもとづいての分析と総合・抽象と概括を通じて、客観的事物の、本質的なものと副次的なもの、必然的なものと偶然的なものを弁別し、現象のかけにある本質を概念というかたちで反映するにいたり、客観的法則をとらえる理性的認識に達する。具体的な感覚から抽象を通じて、概念・判断・推理へ、一面的で表面的な現象の反映から、より全面的でよりふかい本質の反映へと、人間の客観的事物を反映する認識の運動は、歴史的に条件づけられており、歴史的な発展の経過をとり、反映される内容は、認識する主観の歴史的その他の条件によって具体的に規定されている。そしてこの反映は受動的なそれではなく、主体の歴史的な実践によって不断に豊かにされていく能動的で発展していく認

識の運動によるものである。

自然および社会の歴史は、われわれが考えようと考えまいと、ある一定の法則をもって発展しており、さしあたってそれは、主体にとって、彼をそとより支配している盲目的な必然性としてあらわれざるをえないが、われわれは目的意識的な実践による客観的事物に対する反映・認識過程を深化させることによって、自然にある事物の関係や、自然と人間との関係（自然の必然性＝法則）を知り、それを明らかな必然性に転化させることができ、そうすることによって、自然の盲目的な支配から自由になり、このような必然性の知識をつかって逆に自然に計画的に働きかけ支配することができるばかりか、同時にそのような自然の反映たる自身をもより明らかにしていくことができる。

さて現実性とは、可能性が実現されて現に存在するにいたったものをいうが、ひとたび可能性が実現されて現実性になったとき、この現実性は発展してつぎの現実性になるのであるから、後者に対しては可能性となる。そして発展の見地からは、現に在るというだけではそのどれもが現実性であるとはいえず、客観的世界における合法的で必然的な発展として現に在るものごとが現実性なのであり、これからはずれているものは現実性の資格を欠き早晩消滅せざるをえないのである。

ここに必然性とは、客観的実在すなわち自然および社会の自己発展運動にみられる内的な本質からでてくる客観的な規則性・秩序・構造としてとらえられるものであり、事物・現象の本質からではなく、他のそれからの影響をうけて生じ、それがたしかに生じたものであるものの同様に生じなくてもすんだであろうという場合の偶然性とは対立し、しかも相互に結びつき依存しあっている。すべての現象は内的必然性と、外的条件の多様性にもとづく偶然性をにないながら生じるのであるが、偶然性があらわれるには必然性をもとにしなければ起りえず、偶然性は必然性の現象形態であるともいえ、その背後には必然性があり、この必然性が自然および社会の発展過程を基本的に方向づけているといえる。

われわれはまず、事物・現象のその現象形態への批判を通じて、その必然性をみい出し、そのような必然性に

のっとった事物の発展の可能性を求むべく、事物・現象への認識を深めなければならないが、それは同時にそのような事物・現象の反映としての主体への認識を深化させるものである（「計画の認識段階」）。

主体の事物・現象への認識は必然的に彼がその心に予想する将来にむかっただけの行動の目標となるような目的を反映させる。その成立は客観的世界に依存していることにより、この世界の法則によらなければ、すなわち客観的世界の法則に適合するような手段が求められなければ達成することができない。そこで、こうした法則の認識は欠くことができないが、ここに、客観的世界の反映である主観の相対的自由と客観的法則の必然性との相互関係がみいだされ、それらを伸介するのは、認識および意志の働きであるといえる。可能性の現実性への転化は、客観的世界の必然性の発展方向にある場合はその転化の実現の確実性が高く、そうでない場合は蓋然性ないしは不確実性としてあらわれる。客観的世界の変革への成熟度によって、その変革のための実践量の多寡が規定され、それによって逆に可能性の内容が規定されるのであり、そこに客観的世界の認識ばかりか、それと相互関係にある意志の存在が大きな位地を占めてくる。

われわれは、客観的世界それ自体およびその反映たる主体への認識を深めることによって、客観的世界の発展の必然性のうえに、妥当な意志的な目標設定をすることができる（「計画の目標設定段階」）。しかし、この「計画の目標設定段階」とさきの「計画の認識段階」とは同時的であり、計画過程においては両者は相互規定的であるといえる。

こうして求められた目標に向かって、主体は客観的法則性を意識的に適用しつつその実現を意図するが、そのような目標の実現過程によって、すなわち客観的世界への新たな実践の適用によって、逆に認識は深められることになり、さきのその目標の内容はそのような諸成果をくみ入れつつ不断に妥当なものへと変えられ、それによってより妥当な目標の実現がはかられていかなければならない（「計画の実践段階」）。

以上を概括して、科学的にして妥当な計画とは、人間実践における、客観的法則性に媒介された意志的な目標

設定と、それを実現するための客観的法則性の意識的適用であるといえることができる。

#### 4 環境計画の意義・方法

今日の環境問題は、主体によるそれへの十分な認識を欠いた環境への働きかけによって、環境の状態が変えられ、それが部分的に混乱を惹起するものとしてあらわれていることを示すものであり、それは、「人類は、そのおかれた地理的環境に適応するために種々の文化をつくる、社会制度もそのようなひとつの文化であり、それは人類が環境に適応するための働きをなす、したがって、人類のつくる文化の体系は、かれが環境に適応するための行動の体系・型である、また、環境の構造におうじて、人類の文化の型ができあがる」という地理的決定論のいわゆる環境論の誤りを証明すると同時に、主体の環境への働きかけも、その恣意的な適用が許されるのではなく、その法則性・必然性にのっとったものでなければ、その成功をみないか環境の状態を混乱させるものとして出現することを教えるものである。

われわれは、「環境が人間の物質生活にとって必要不可欠な条件であることを認めつつ、環境の影響が人間の活動をきめるのではなく、環境の法則を利用するところの人間の自主的な力＝生産力がむしろ環境の状態を変革するのであり、そのことによって人間が彼自身の歴史をつくっていくことができる」という世界観に立脚しないかぎり、多かれ少なかれ、環境の創造に向かって計画を行なう、環境計画の存在理由を主張することはできないし、環境計画はそれを基本的な立脚点としなければならないであろう。

従来、人類は無意識のうちに、主体と環境とのかかわりにおいて、環境は彼の必要・欲望をそのうちに実現できるように限りなく変質させることができ、そのことによって環境の状態が一時的に混乱することがあっても、それはやがては人為的二次的自然として人間にとってより好ましい形に変質され治癒される、環境から主体への物質の input に対しては、環境は主体にとってその諸資料のくみつくせない無限の宝庫でありそれを取りすぎることはない、主体から環境への物質の output に対して

は、主体の諸廃棄物は、自然の自浄作用によって分解されるか、残溜するにしても微少であり、いずれにしてもそれは環境における自然の物質循環の営みの大きさに比し無視できるというような楽観主義に立ち、主体の生物的・文明的存在の拡大再生産を図ってきたが、それは、今日の主体の営みの大きさ（そのような楽観主義に立脚する実践としての）によって、その誤りであることを、例えば、環境問題の出現という形でわれわれに明白に示すにいたった。われわれの自然への実践活動は、そのことによるメリットのみではなく、デメリットをも考えざるをえない段階にきているといえる。

「自由とは認識された必然性である」とは有名な言葉であるが、主体の実践の適用とそれによる環境の変質の相互関係の必然性への認識を欠く、主体の営みへの自信過剰は、彼の営みの総体の自然への output も盲目的な自由・自然発生性としてあらわれ、その営力の巨大さも手伝って、結果的に、彼が依存しなければならない“「自然」秩序”の部分的な阻害を招来するものとなっているのである。

他方、このような現代的状況の反省として、すぐれて文明批評的見地からも評価された生態学的思考は、生物共同体をそこにおける物質循環上の機能的な関係（生態系 ecosystem）と生物構成上の構造的関係（生活系 Holozön）の秩序を主要な媒介環としてその構成員間の相互連関を究明する機能主義的な一自然科学であるといわれる生態学の、世界一般へのアナロジー的適用であり、それは“「自然」秩序”認識へのきわめて有効な武器たりうるが、他面で、「自然」の運動論理を絶対化しそれに対して意識的に働きかけうる人間の、生物社会さらには“「自然」秩序”における特殊な構成員としての存在を過少評価し、他の構成員と相対的に位置づけすぎきらいのある論もみられ、それが昂じて、現在の“「自然」秩序”を固定・絶対化し、人間の生存・諸活動を、そのような絶対的な“「自然」秩序”の枠内においてのみ許容される有機的自然の部分として出現せざるをえなくさせるような、生態学的決定論ともいえるべき、かつての地理学的決定論と同様な世界観に導く危険性のある論もみられるが、それは計画学の認めるものでないことはい

うまでもないであろう。

われわれは、世界のあらゆる現象が、目的のもとに秩序だてられているとする目的論、機械的な必然性にあるとする機械的決定論のいずれにも与すべきではなく、客観的事物の必然的関係の認識を基盤として、主体的な目的の実現が可能であるとの立場にたたなければならない。環境計画は、客観的世界の必然的で合法的な運動を認めつつそれを目的意識的に変革することができるものであるとの立場に立脚しなければその存在さえも主張できないのである。

さて環境計画とは、“自然”秩序”たる“場”に依存しその構成員である主体が、そのような“場”に働きかけ変革しそこにおいて主体のより高度な生物的・文明的な存在を拡大再生産させうる新たな“場”を創造する計画である。ここで環境計画の観点からは、主体と“場”は相互依存的であり、いずれも他者なしには存在しえない。それを通して主体の営みが発現されるところの環境化は、主体の営みの活動の結果としてあらわれるのである。主体の営みが自然成長性においてなされる場合、その営みの前提として依存し、結果としてその影響を及ぼすところの環境への働きかけは、自然発生性としてあらわれざるをえない。一面で、環境化が主体の営みの総体の結果としてあらわれることから、環境計画が成立するためにはそのような主体の営みが計画としてあらわれることを必要条件とする。ここに環境計画が同時に主体計画でなければならない必然性があるのである。

しかしてこの命題は、その適用によってはじめてその姿を顕現するところの未知なる環境が、主体のそれへと変革すべく、認識し働きかける過程においてすでに既知であることを要するが、一般に、環境が主体の働きかけによって一義的に変革される存在でないことから、事前にその変革された創造像を求めることが困難であることにより、厳密には成立しないが、主体の働きかける営力の内容とそれによって変革される環境像との関係の知識を経験・実験等により深めることができること、および、その変革過程で、その創造像、主体の営力を不断に修正し妥当なものとしていくことが可能であることにより、実践上は必ずしも不可能ではない。

さて、自然および、主体により多かれ少なかれ変質された自然たる二次的自然の、主体のその生存と諸活動の拡大的再生産を図るために、より適合した環境へと創造する環境化の計画的実践が環境計画であるとする、それは、つぎのような全体計画によってその前提を与えられ、しかもそれによってより豊かな全体計画を構築するような、それ自体全体計画であり、その独自の機能的な関係が全体計画の一の要素・部分として位置づくような存在でなければならないであろう。

それゆえ、科学的にして妥当な環境計画とは、潜在的な環境計画の認識像（それは最も本源的には、直観的方法より導かれる）と、それにより生けどられ捕捉された現存環境の諸条件を第二義的な与件としつつ主体の必要・欲望の第一義的な実現を図る計画＝主体計画（の認識像）との止揚・総合において求められた全体計画の認識像（それは一般に、前者と後者の feed back により深化される）を前提としつつそのような全体計画の認識像を新たな与件としながら、環境におけるその客観的な発展方向を可及的にその必然性においてとらえそうすることによって生ずる矛盾を最少限におさえる妥当な環境化に導くことを第一義的に追求しそれによってより豊かな全体計画を具現していくような、それ自体全体計画であり、その一の媒体として位置づくような計画である。

しかして如上の主体計画そのものさえ存在せず（主体の営みが計画的でなく自然発生的であることから）、したがってまたそのような全体計画の認識像を求めることができない今日、環境計画は当面、主体の自然への現状の営力を与件として、その自然への影響度を求め、与件の内容をチェックし制御する、環境の側からその容量を、おこりうる主体の開発営力の多様性を想定しつつ求める、の二方法の feed back を通じて、主体の個々の営みが自然発生的であっても、それが環境に及ぼす output の総量として、その許容量を超えないものとするような消極的な段階から出発していかなければならないであろう。

## 5 おわりに

本稿は、環境計画が一の実践的専門ジャンルとして、さらに科学として成立するとすればいかなる内容(原理・

方法論)において可能であるかをみるための若干の基礎的考察を意図した当初のそれとは大きくずれ、紙数の制約等からそのかなりの部分を割愛せざるをえなくなった事情もあり、断片的で統一を欠く、また概念規定、論理の展開等においても問題点の多々ある貧相な内容のものとなってしまったが、この種の論議に一石を投げればとあえて公にした。非力を詫びるとともに大方の御叱正を請うものである。

なお小論のため註記はこれを省略したが、拙稿『開発と保存』(「西瀬戸・志布志地域開発計画調査報告書」運輸省第四港湾建設局1972)の他に、横山光雄他「仙台市海岸地域公園緑地計画1965」(仙台市建設局)、飯塚浩二『歴史と人文地理学—Vidal de la Blache の研究』(「社会経済史学12(2)」)、武谷三男『技術論』(「新生」1946(2))、出隆他「哲学用語辞典」(青木書店1967)、森宏一他「哲学辞典」(同1972)を参照・引用させていただいた。謝意を申し述べるものである。

# 芸術創造の問題

芸術心理学のために

村上憲司

## 1

パウル・クレーは、『創造的告白』と題する論文のなかで、芸術の制作と享受の基本問題に迫って、次のように自問している。「画は突然（なんの関連もプロセスもなく）成立するものだろうか。いや、そうではない。画は階一階と構成されるものだ。それは、まさに、一軒の家である」と。さらに作品の制作にあたって、「芸術家にとって、自然との対話は、常に絶対不可欠の条件(*conditio sine qua non*)である」と述べ、私は画の創作にあたって、自然を抽象的な形に分解するのではなく、自然の種々の変容の内奥に立ち入って、その生成の過程に立ち合い、出来上っている現象的なフォルム (*Form*) ではなく、その形を生み出す形成 (*Formung*) を、その形を生み出す生成 (*Genesis*) の経過を、自己の内部に体験するのだと告白している。芸術家は、それゆえに、かれの眼に見えるものに背を向け、自己の内面に加工し、新たな秩序を打立てるため自己の内奥に沈潜しなければならない。そしてまた、画の観照者が作品を享受するにあたって、同様に、一枚の画を完全な作物として見るだけではなく、作品が提示する構造特性に着目し、造形諸要素の内面的連関と、制作の時間的経過を追求して、制作の全過程を観照者自身が追体験しなければならないと説いている<sup>1)</sup>。

ところで、心理学者ならずとも、人の心の奥底をのぞきみることは容易な仕儀ではない。心の見本を直接開陳しえた人は見当らない。誰しも、自分が他人から注視されている場合、心は畏縮する傾向がある。また、どうしても自分自身を探ろうと思うと、カントが人類学の中で指摘しているように“批判的な立場”に立入らざるをえない。逆に、たとえば気に入りの画を観照したり、音楽に耳を傾けている場合、すなわち、われわれの精神の諸力が自由な活動をしている場合、われわれは決して批判的立場にたって自分の心を観察などはしない。ということは、われわれの生き生きした心の活動は、偏狭な注意の意識態度によってその働きを停止させられる傾向がある。実際、誰かが自分を見張っていたり、自分を取調べようと待ちかまえていることに気付いている人は、当惑し、心はかたく閉ざされ、自分を欺装するのが常であるましてや、芸術家の内部の工房にまで立入って、その出来事を摘発し陳述することは全く容易なことではない。わけても、芸術家は、自分が作品の産出という創造の秘儀に立会っている場合、用心深く歩むことを学んできたし、他人の眼がアトリエの深部に浸入することを警戒してきた。おそらく、ピカソのように、創造の過程を臆面もなく開陳する芸術家はごく稀であるといわなければならない<sup>2)</sup>。

さて、芸術創造の問題にやや立入って考察をすすめる

場合、よく引合に出される古典的な見解がある。それは詩的創造においては何か人間の自我の制御を越えたところに、突如として始源する予言的な力が働くという説である。そして詩人はミューズの神の狂気にふれる必要がある。なぜなら、詩的な狂気こそ、ミューズの神が詩人へのおくりものだからというのである。プラトンは、ミューズの神にとりつかれた人の狂気について言及し、予言と狂気が同じ言葉、maniké に帰一していることは決して偶然ではないと述べている。ホーマーからダンテに至るまで、詩人たちの間に、創造の力として超人的な助力を確信してやまない祈願の慣習がうまれたのである。そしてやがては、神が人間の鼻孔に吹き込んだ生命の息ぶきに由来する言葉、すなわち、インスピレーションをもって詩的創造の靈気と考え、この不可視的な力によって美の靈がよび出されると確信したのである。しかし、ロマン主義運動は、かつてプラトンが仮象的模倣家にすぎないとして理想国家から追放した画家や彫刻家たちを工匠から自立させることで、かれらにもとっておきの特権が賦与されることになった。かれらもまた自己の内部の非合理的な声をきくことで詩人と結びついたのである。

ヴェルナー・ハフトマンは、ジャン・グリが1923年、カール・アインシュタインに宛てた書簡からその一部を引用して、造形的思考の独自性について次のように指摘している。「人は、ごく稀な例外を除いて、芸術的な仕事の方法が常に演繹的 (deduktiv) であったと殆んど主張することができるであろう。ひとつの事物の現実性のエレメントは、絵画という現象形式に置きかえられる私の仕事の方法は全く逆である。それは帰納的 (induktiv) である。形象《x》が私の対象と共鳴するのではなく、対象《x》があって、それが私の形象と調和するのである。私はこれを帰納的方法とよんでいる。なぜなら色彩をもったフォルムの中の絵画的な関係が、私の前に置かれた現実の諸要素の間のある個性的な関係を理解させるからである。ひとつのフォルム、あるいはひとつの色彩の質ないしは次元が、ひとつの対象のよびかけあるいは関係を私に理解させてくれる。私がそれ以前に表現された対象の現象形式を実際に知らなかったということ

はここから来ている。私という観察者によってはじめて私は私なりの心象から対象を精錬するのである」この際ハフトマンもいうように、演繹的と帰納的の区別はカントまでさかのぼるもので、われわれは論理的な思考を区別する方式がいかにか造形的な思考にまで適用されているかに注意しなければならない。すなわち、ある与えられた全体から出発して結論を個別的なものに適用する分析的な方法と、個別から出発してある全体を成立させる総合的な方法とに思考法を分ける古いソクラテス風の分け方は、カントによって思考の機能のなかに再確認され、正にかれによって演繹的と帰納的という名称を与えられたのであった。いまメルク (Merk) に従ってこれを芸術に適用するなら、そのひとつは、『現実的なものにある詩的な形態を与えること』——つまり演繹的で分析的な方法であり、いまひとつは、『いわゆる詩的なもの、想像的なものを現実化すること』——つまり帰納的で総合的な方法である。そしてわれわれの時代の造形的思考がもっとも幅広い完成を求めて進んでいるのは、後者の方法、すなわち、想像的なものを現実化することなのである。そしてそういう仕事の方法と交渉の場所こそ抽象的な意味における純粹な造形的手段となる。そのような手段に即してのみ、イメージは眼に見えるもの (Sichtbarkeit) になるというのである<sup>3)</sup>。

いまひとつたびクレーの創作の秘儀に立戻ってみると、そこでは芸術品の創造過程が一本の樹木の成長にたとえられている。樹木はその根を地中に、梢を空中にもっている。この樹木の四方に張り出した根から、樹液はいわば樹木の幹の立場にあたる芸術家へ流入する。そして樹液が横溢すると、かれは自己のヴィジョンを形成し、それが樹木の梢となって枝をのび広げてゆくのである。ここにメタモルフォーズという理念——「つまり芸術とは与えられた現実の鏡にうつし出された像ではなく、あるエレメント (地下すなわち無意識の世界に根をもつもの) から、別のエレメント (時間および空間のなかで意識されるもの) へのメタモルフォーズであるとする理念」(H・リード) が提示されてくるのである<sup>4)</sup>。

芸術創造に関するこのような思考方法に立つとき、インスピレーションはもはや超人的な力として外から到来

するものではなく、内から、また上から与えられるものでなく、下から生来するものであることが示される。こうして人間活動の他の種から分離された自律的な活動をとおして形式の創造にたずさわる人を芸術家と命名するならば、たとえその人が「ルーベンスのような大使、オータンのジルベールのような聖像彫刻家、シャルトルの画家のような無名作家、ランブールのような写本彩飾師、ベラスケスのような宮廷人、セザンヌのような金利生活者、ヴァン・ゴッホのような狂人、ゴーガンのような放浪者であろうとそれにかかわりはない」(アンドレ・マルロー)のである。こうしてロマン主義芸術運動以来、近代に至って、創造の働きが万人の所有や特権として考えられるようになった次第は特筆されなければならないであろう。

ところが一方、芸術の制作と享受に対するいわゆる心理学的アプローチは、造形作品をひとつの所与の対象として、その目にみえる現象形態を、それを構成している様々な要素に分析し、かつそれを機械的に総合したものと捉える仕事に専念して来たようである。たとえば一枚の画をみて、そこから数学的な比例の理想を抜き出すとか、画面を赤とか黄などの感覚体験に徴して分析したり快・不快といった単純な情動の要素に分析することで満足していたようである。しかしこのような要素分析的心理学に依存する体験は、およそ現実の芸術体験とは異なるものであることはいままでもない。芸術体験とは、いわばずっと全体的なものである。芸術的なものの視方が、「感性的諸要素の機械的記録ではなく、實在の真に創造的な、想像力ゆたかな、発明的な、するどい、美的な把握」にあることはいままでもない。そしてゲシュタルト心理学者の指摘をまつまでもなく、「全体は孤立した部分を寄せ集めても出来てこないというようなことは、芸術家にとって目新しいことではない」のである<sup>5)</sup>。ひとつの作品は、N・ハルトマンが教えているように、それ自体を存在する物質的前景の層と、ある受容を用意する生ける精神に対して存在する後景の層との複合体である<sup>6)</sup>。ということは、ひとつの作品に誘いこまれるヴィジョンの働きが、単なる造形要素の機械的記録ではなく、有意義的な構造形態の直観的把握にあるという真実を教

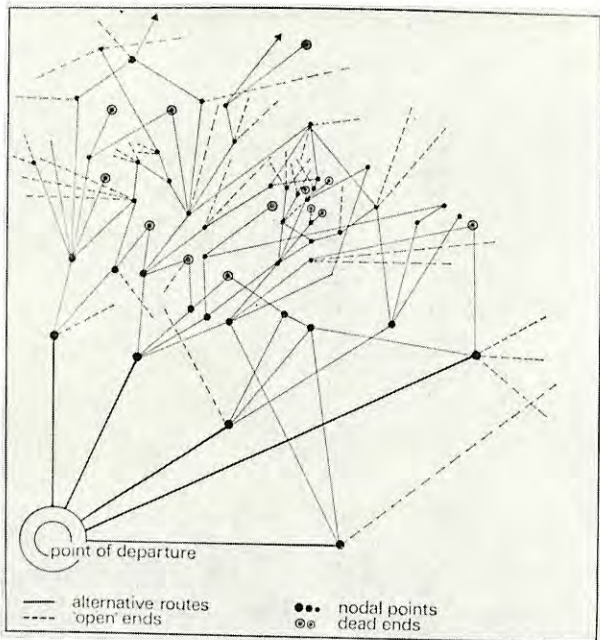
えてくれるのである。いまここで再び「大切なのは、フォームではなくフォームクなのだ」というクレーの言葉を想い合わせてみよう。そして問題の核心を芸術創造の形成過程に立ち入って考察を進めてみよう。

『画家の眼なごしは、およそ物を突如存在せしめるには、光や明るさが眼なごしに対してどうなっていればよいかを、それらにたづね、また世界というこの不思議な組み立て“見えるもの”をわれわれに見させるには、物がどうなっていればよいかを、物にたづねるのだ』(M・ポロティ)<sup>7)</sup>

## 2

一般に、芸術制作におけるプロフェッショナルな技術的慣れは、しばしば創造的な想像力の十分な展開を妨げるものだとする意見がある。逆に、基礎デザインコースでひんばんに行われているように、専門の技能を授けるよりも、むしろ学生の想像力を刺激することを第一義的な狙いとする方法は、想像力に富んだバラエティのある作品を生み出しはするが、その作品は専門家的な仕上げとか、はっきりした制作目的に欠けていることが指摘される。とはいえ、いわゆるプロフェッショナルリズムと繊細なる精神とは対極的に相容れないものではない。これらがしばしば組み合わせないのは、おそらく両者に対する間違った理解の仕方に依るのであろう。たしかに、すぐれたクラフトマンにとって必要義務のひとつは、意識上の十分に計画的な制御のもとで、完全な制作過程を遂行することである。ここでは計画外のちょっとした偶然の出来事も、その結果がたまたま上首尾におわっても、一応は適切な意識上の制御の手ぬかりとされる。しかしながら、個性のより深い層に根ざした心的活動を縮出し、その結果、想像力の自由な活動を制御するのは、たとえ十分に熟慮した上での技術を求めることへの努力であるにしても、その成果に至って大きな危険を予想させる。というのも、作品の前途に対するある種の無関心性というものは、創造的な仕事の大切な成分であるに違いないからである。今もしわれわれが全く新しい領域にたち向っている場合、われわれは必ずしも行き着く先や、前方にひらかれているルートをはっきりと図表化することができるとは限らない。ピカソのような天才でさえ、日常

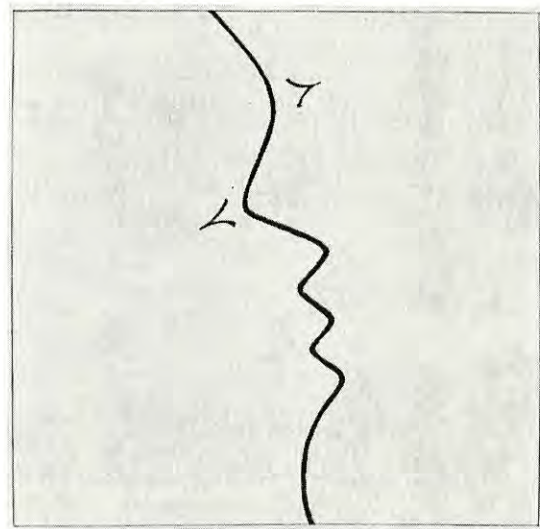




1 創造的探究の迷路（その系列構造）を図示したもの。創造的な探求者は、前方にひろがる多岐なルートを選択しながら進まなくてはならない。  
(A. Ehrenzweig による)

よくカンヴァスを前に絵筆を取り上げて、『さて何が出来るかな——』とひとりごとをいうそうである。

さて、創造という行為の全過程は、いわば階一階と継起的な諸段階を経てまとまりのある全体に造形組織化されてゆく、クレーの比喩的な言葉に従えば、一軒の家のようなものである。しかも各段階に至って、より高次の発展への新しい通路を開いているという意味で、そのような分岐点は数において天文学的ですからある（1図）。芸術家は、おそらく前途の可能性について、それを推理の展開によって吟味したり、意識上の選択によってえらび分けることは先ず不可能といわなければならないであろう。というのも、意識上のゲシュタルト知覚は、一度にひとつを分別することしかできないからである。それゆえに創造力のある芸術家は、これら無限の可能性を分別するため別の知覚の働き、すなわち幅広い注意の焦点をもった深層の知覚に頼らなければならない<sup>13)</sup>註1。画家の手は意識上の選択に従って「既知のものをあらためてなぞるような仕方では動いていないのではない。それはむしろ未知のものを探り出すような仕方では動いている<sup>8)</sup>」のである。もし創られるべき作品があらかじめ合法的に決められた計画に従ってカンヴァスの上に再現される



2 ルビンのダブル・プロフィール

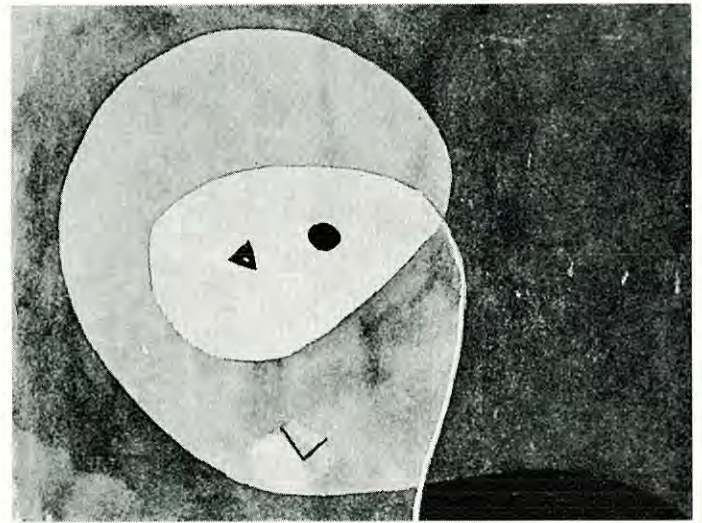
のであれば、画家の手はなに迷うことなく一直線に易々と仕事を遂行してゆくことができるであろう。

ここでルビンの反転図形（double profiles. 2図）を取上げ考察をすすめてみよう。方形の中央に波線がタテにはいり、これによって観察者はあるときは左側を向いた人の横顔を、あるときは右側を向いた人の横顔を認知する。ゲシュタルト理論に従えば、人の横顔とみた方を『図形』と名づけ、そうでない空の部分の方を『地』と名づけられる。そして、われわれはこの両方の横顔を同時に認知することはできず、そのどちらか一方に反転して選択することで、画面を図形と地という領土に分別して認知しなければならないのである。ところで実際はどうであろうか。たとえば、ある未開種族の装飾意匠（3図）は、われわれにとって非常に鋭くかつまた力強いものとして印象づけられる。この理由はおそらく、図柄が黒地に白のパターンとしてみられると同時に、容易に白地に黒のパターンとしてもみられることができるからである。クレーは、画面領域を内と外に二分して、その間につくられた境界対比を強調することで画面に不思議な魅力を創り出している（4図）。画面のリズミカルな顔は、図形と地を明確に分割するゲシュタルト枠内の閉鎖された注意の精密照準に従って、われわれの眼を一方的に選択焦点づける性質のものではなく、図形と地は自由な意識の流れに応じて相互に入れ替わり、画面全体は焦点の定まらない非分節的なヴィジョンにとらえられ、そ



3 戦闘用の棍棒の  
装飾意匠  
(南太平洋諸島のもの)

ここにまったく新生なニュー・フェースの誕生が告げられているのである。力量のない芸術家にかぎって、注意をもっぱら大げさな構図に集中したり、芸術的な筆法をまねたり、走りかぎのような構造的になんの意味もない装飾的な添えものといった故意のトリックを用いて、さもそれらがオートマチックな創造の法に依るかのようみせるのである。力量のある芸術家は、表面的にはこれという意味をもたない、ときには偶然的なもののようにみえるディテールに、実はきわめて重要な隠れた意味や無意識のシンボル性をもたせている。いうなれば、芸術家の意識上の注意が大きなスケールの構図の形成に占有されているあいだ、かれの無意識的な心的自動性は、かれ本人の手跡をシンボライズする殆んど分節されがたい抑揚を画面に刻みつけているのであろう。エーレンツヴァイク<sup>9)</sup>の言葉に従えば、良き芸術家は、画面全体を非分割的なヴィジョンに耐えうるように構築しておかなければならないのである。そしてこのためにこそ、「芸術作品においては、とるに足らないどのような要素といえどもすべて、画面全体にわたって網の目のように放射してはりめぐらされている複雑なまくら木をもって、全体に



4 パウル・クレーの作品

しっかり結びつけられなければならない。形体要素あるいは図形要素と、背景要素との間には、実は、明確な区切りといったものはないのだ。芸術作品の複雑な構造特性は、眼の正焦点(一点に狙いをつけられた注意の焦点)でもって一時にひとつのものにしか照準を合わせることができない意識上の注意力をはるかに凌駕するものである。だから深層レベルのヴィジョンの非分節的な働きのみが、このような複雑な構造を選別することができるのである。すなわち、無意識的な多次元的なヴィジョンは芸術作品の複雑な全構造をいちべつのもとにとらえることができ、図形と地をどちらにも片よらないで公平に扱うことができる」のである。ミンコフスキーは、精神分裂病者の思考、感情、意志に関する論文の中で、分裂病者の基本障害を『現実との生ける接触の喪失』という概念でとらえ、病者が運動と持続とを同化する生の動力学的な能力を失う結果、すなわち、分化のレベルと非分化のレベルの間をゆれ動いている創造的な自我のリズムが停止される結果、視点の自由な交換(内と外、自と他)が遮断され、いわゆる病的合理主義とよばれる極度に硬直した幾何的症状が発現すると報告している。そしてこのような病者にとって、この難問を解く鍵となるのは、『生の非合理的因子』であって、これによって失われた生との調和感を回復することでなければならないことを示唆している<sup>10)</sup>。

ところで、創造的な芸術家にとって意識上の分化され



5 ピカソの「ゲルニカ」制作のプロセス  
 上段は鉛筆デッサンによる構図研究  
 下段は壁画面に描かれた最初の全体図のデッサン

た注意の変幻自在な消散は容易である。注意の消散をかたくなにこばむ美術学生はともかく、芸術家にとって、ゲシュタルト原理によって強制された図形と地の硬直した境界認知はとうてい受け入れられない相談である。どうして画家が、突然明白な理由なしに制作の手をやすめ妙にうつろなまなざしで、じっとカンヴァスを凝視するのか。いま何が起こったかという、実は、意識上のゲシュタルト知覚が力を得て、作品の具象化が妨げられているのである。かれの心の内で何が起きたのか外からは分らないが、おそらく、これまで全く不問に付していたある好ましからぬ異質なディテール——その出現はどういうわけか一方的ですらあって、その正体はつかみがたいそしてこれまでの画の安定したバランスをひっくりかえしてしまうもののようなものである——が、どこからともなく姿を現わしてくる。そして、この描かれたものと描かれないものとの一瞬の断絶と連続という間隙をとおして、幅広い世界の全体が照明され、ここに無意識の選別が行われるように思われる。このひと時の嵐がとおりました後、画家はほっと息をついて無為の状態を了えるのである。そして再びカンヴァスに近づき、必要な修正を行う

のである（5図）。このような無意識の選別が生起する“みたされた”<sup>くさ</sup>空の間隙は、芸術家のみならず、どのような種類の創造的活動にも生じ来るものであるといえる。G・バシュラールが、『瞬間と直観』と題するユニクな著述のなかで、いみじくも指摘しているように、「行為（創造的な）とは、何よりもまず瞬間における決心であり、この決心がまた、独創のはたらきのすべてをになうものとなる」のである<sup>11)</sup>。

これによく似たことが音楽の演奏に際しても考察できる。音楽の場合、意識上の分節的要素は、音階、リズム、ハーモニーの多様な系に分類して示される。ところが、このような系の外に、自動的に注意の場から除かれる無数の非分節的な別の系がある。たとえばビブラート（vibrato）、ポルタメント（portamento）、ルバート（rubato）——などである。これらは誰の手によっても音譜の記載法によって分節化され難いものである。それらは正に音楽の情動的なインパクトに貢献するし、音楽そのものの本質的な組成の一部となるのだが、もっぱら演奏家の自生的な演奏にたよるほかはない。商業ベースにのった芸術家が、手をおきまりの仕方でもわざとふるわせて、神経質に気どった描風をみせる傾向が多分にあるのと同様に、通俗的なヴァイオリニストや歌手が、不分明な感覚をことさら刺激するような感じを出すため、やたらとビブラートやポルタメントを用いてメロディを故意にふるわせて演奏する場合が多々みかけられる。が、カザルスのような天才的な演奏家は、ある場所でしかビブラートやポルタメントを用いない。しかもその使用は、意識上の制御によって故意に仕組まれたものではなく、焦点づけられた注意の状態と、焦点づけられない注意の状態との間を自由に往還してゆれ動く注意の自動法に従って、自生的に創み出される修練の結果に依るものである。歌手がビブラートを正確に区分けしたり、最適の回数を予想したりすることはとうてい不可能であろう。われわれはすばらしい演奏にききほれているとき演奏家のビブラートの速度が、単調な演奏のなかで細かく変化するのに気付くであろう。これら自生的に現われては消滅する形体要素は、毀れやすく、しかも予期せぬ変化にただよっているかのようなものであるとはいえ、それ

らは即座に単調な曲のゲシュタルト構造への従属を断って、曲全体の統合化への無意識的な選別を可能にするのである。いうなれば、その無意識的な選別こそ、すでに考察したように、画家がかいまみた無為の凝視（注意を“みたされた”空虚の状態にしておくこと）につづるところであろう。音楽に通じた聴き手は、シンフォニーの演奏を半仮眠状態で聴くそうである（逆に良い音楽は聴き手を半仮眠の状態にするともいえる）。その方が注意を一点に傾けて聴くよりずっと多声的に、心の窓を開いて聴くことができるというものである。類似の心的構造は、創作活動とはいえないまでも、たとえば探偵小説の作家や読者にもあてはまる。作品が傑作であればそれだけ、われわれの注意の焦点を分散させるように判然としないプロットが仕組まれている。そこに登場する探偵は、犯人の残した判然としない一つ一つの手がかりを追求してゆかなければならない。そして読者も同様に、それに従わざるをえない。そのために探偵小説の好きな読者は、実生活の目ざめている状態ではなく、夢に近い、幅広い注意の状態で、相互に矛盾をはらんだ排他的な手がかりの鎖を追わなければならない。おそらく探偵小説が、同時に読者をわくわくさせ、かつまたゆったりした気分させることができるのも、この点に存するのであろう。探偵小説の筋書は、われわれを息もつかせぬほど緊張させておく反面、その判然としない『あれもこれもこの構造』（ambiguous or-or structure of low level vision）は、あれかこれか（or-structure）の日常的な分別の単一なルートから読者を解放して、逆に開かれた和らぎを心に与えるのである。同じく人の心をゆったりさせる集中作用は、チェスやブリッジのような組み合わせゲームにもみられる。上手なプレイヤーは、神秘的なトランプカードの感覚にめぐられているので、一べつのうちに配分されたカードの可能な順列と組み合わせを直観的に選別することができるのである。このときプレイヤーの意識上の注意は空っぽであるが、一方、無意識の選別がより深い心のレベルで進んでいるのである。それはちょうど深層心理学者が言及する夢のヴィジョンによく似ている。それは正に異常な新鮮さと目覚めた後に夢みた像をうたがうほどの正確さで現出する。われわれは目覚めてから



6 ボロックの作品

今みた夢のヴィジョンを再構成しようといかに努力しても、意識上の注意をこらせばこらすほどますますそれに対する正照準が狭くなって行って、あの夢に現出した非分化的ないきいきしたヴィジョンを再現することは不可能である<sup>9)</sup>。

総じて、創造的な仕事においては、そのゆきつく場所や、それへの展開を予想し、正確にプランニング可能なルールといったものははじめから存在しないのである。ただそれぞれの創造の過程そのものが、既成のルールを越えて、自律のルールをつくるほかはないのである。ボロックは自分の制作の方法を、「自分の絵のなかにいるとき、私は自分がなにをしているか意識しない。いわば“なじんだ”時期を経てはじめて、私は自分がなにをしていたかを知る。私は変えることやイメージを毀すことを恐れない。なぜなら画はそれ自体の生命をもっているからだから。私はそれを全うさせてやろうとするのだ」と語っている（6図）<sup>12)</sup>。

以上の考察を経て、われわれは、単一の図形を周辺の漠とした地から分別し、かつまた単一の旋律を地から選り出すゲシュタルト知覚の体制が支配的な表層意識領域

と、意識領域では相容れることのできないデータを、無限定のうちに選別しうるゲシュタルト外的知覚の体制が支配する深層意識の領域について地図的な輪郭を明らかにするとともに、芸術創造に立会う芸術家の心的機構の機微について若干の考察をなしたかのようである。そしてさらには、創造の場にのぞんで、深層意識領域に生起するゲシュタルト外的知覚が、ともすれば表層意識領域を立法する閉鎖的で、分化的で、幾何的なヴィジョンの偏狭な推理の展開に依存する知覚の硬化現象に対して、ゲシュタルトにとらわれない、いわば接続的・系列的な脱分化作用によって、一べつのもとに全体を選別しうる著しく soft で構成的なヴィジョンを活性化する次第について言及してきた<sup>13)</sup>註<sup>2)</sup>。

エーレンツヴァイクは、ゲシュタルト心理学者が仮定する『閉鎖の法則』は、創造的な展開を遮断する傾向があるとして、創造的な芸術家にとって肝要なことは、未分節な前・形象的なもの——旋律の無意味ともみえるふるえや断片、それに画面組成のなかに偶然に生起する断片要素など——が、みかけは優雅で釣合のとれた楽句、あるいは注意深く組織された画面それ以上に、はるかに作品の全面構造を展開させる無意識の象徴性を謳っているのであるから、ただ単にきれいに整理され、上手に摘みとられたゲシュタルト形体、すなわちそのようなみせかけの美の囿おとに迷わされず、それからの脱覆をはかるべきだと強調している<sup>9)</sup>。いうなれば、創造のプロセスにおいては、この二つの側面の乗離が著しく昂進され、その間に緊張をはらんだ矛盾が生じる。そして一つは現実的に限定されるもの——gestalt-bound-form——を、他は無限定なるもの——gestalt-free-form——を求めて、全く方向を異にする意志となる。この両者を、造形的プロセスの展開のなかで、夫々その極限にまでたかめ、一つの全体にまで統合化してゆく力こそ、芸術的な意志であるといえよう。

### 3

未分節な形象要素が芸術創造の過程において果たす役割についてはすでに前節でふれておいた。ところで、いまわれわれがある種の絵画を観照するに当たって、とりわけ

それが忠実に科学的なプロポーションの法則や、遠近画法に則った伝統的な作品である場合、一見したところ画面はわれわれの眼を一直線に構図の中心にひきつける注意の焦点の場を、2, 3の目立った分節形体要素でもって構築していることに気づくであろう。画面領域には眼を動揺させるようなものは一切摘みとられ、未分節な形象要素はすべて背景構造のなかにかくされてしまっているかのようである。そして一貫して簡潔なゲシュタルト形体がまとまりのある画面の全体を統治している。しかしこの際、注意を要することは、必ずしもゲシュタルト外の未分節形象がゲシュタルト法則と調和しないがゆえに、われわれの表層知覚領域に姿をあらわさないというわけではなく、この種の作品では、よし深層のヴィジョンが無意識のうちに脳裏に知覚されているにしても、作家によって意図された別種の法則性（パースペクティブ・システム）が画面組成に付与される結果、形象は分節化され、その背景構造は殆んど気づかれずに見すごされてしまうのである。ところが、ある種の絵画、とりわけ現代芸術の多くには、前者とかなりちがった形体特質を示す作品がある。そのような作品の観照に際してはしばしば、われわれの眼は明確な焦点を画面に欠いて動揺させられるであろう。それはちようど流れ雲や、ろうそくの焰、あるいは天井のしみあとなどを観察している場合に視覚経験するような幻影によく似た、構造的にあまいな形象認知である。たとえばピカソの常軌を逸脱して強調された人物や事物の配置の仕方や、ダリの非現実的な風景画の作法（7図）など、そこに描出された世界には、ゲシュタルト原理では律し難い未分節形象の顕現がみとめられる。つまりここでは芸術家の内にひそむある種の無意識的な力が作用して分節化が妨げられ、その結果、未分節な背景構造が画面の表層にうかびあがってくるのである。ただこの場合、前者において示されたゲシュタルト支配による分節化された画面は、当初から分節形体として知覚されているものではないから、この分節化の過程を、エーレンツヴァイクは『二次的に仕上げられたゲシュタルト』（secondary gestalt elaboration）とよんで、第一次の表層知覚のゲシュタルト形体とは区別している<sup>9)</sup>。そしてこの二次的なゲシュタルト化の過程



7 デリの作品「内乱の予感」

は、もともと深層の領域に所在した未分節形象を、表層の知覚領域にまで分節化してもち来たらすことであるから、このために無意識的にせよある種の精神的労力が費されることとなり、この際に付随して喚起される感情をかれは『美的感情』(aesthetic feeling) とよんでいる。というのも、おそらくこのような心的過程をつうじて知覚される二次的な分節形体は、かれも指摘するように装飾性もしくは優雅性として印象づけられるからなのであろう。他方、これとは逆に、表層知覚領域のある種の形象を、深層領域に押かくそうとする意識の反ゲシュタルト的な徴候をみのがすわけにはゆかない。この分節化を常に妨げようとする過程に付随する感情は『造形感情』(plastic feeling) とよばれる。というのは、対象把握に関与する表層知覚と深層知覚のうち、後者の活動が活潑になればなるほど、そこに plastic な効果(たとえば黒人彫刻のような)が現出するからなのであろう。つまり創造的な芸術家はどのみち感性的対象を表層知覚の領域に属する常識的な『事物的知覚』によってとらえるに止らず、深層知覚の領域に属する『事物外的知覚』(事物にとらわれない知覚)との間の分節化と非分節化というダイナミックな往還作用過程によってとらえられるのである。日常、われわれはゲシュタルト知覚にもとづいて事物の恒常的特性をクローズ・アップしてとらえること

に馴されていて、ふだん背景にしりぞいているゲシュタルトにとらわれない深層のヴィジョンの活動をみのがしがちである。しかしすでに述べたように、このようなヴィジョンもまた深層の知覚領域に記録されているのであるから、一度、常識的な自我の抑圧から脱出するときはいつでも、再び意識の前景に分節化(二次的な分節化)されて現出してくるのである。エーレンツヴァイクによれば、現代の芸術の多くが、具象的な事物知覚の法則が支配するゲシュタルト形体において示され難いのは、現代芸術の徴候がみせる構造がゲシュタルト外的形象によっているからに他ならないという<sup>9)</sup>。ここでは、古典的芸術ではその背景に潜んでいた未分節な形象要素が、作品の前景におどり出てきて、自由に主役を演じているからなのである。すなわち、分節化による二次的な仕上げが妨げられ、その結果、造形感情が支配的となり、画面の美的な印象は稀薄となり、日常的な形態把握の方法ではとうてい理解しえない様相を呈することになる。ここでは背景構造が全面にあらわにされ、芸術家の深層のヴィジョンの活動が優勢を占めているのである。すなわち、簡潔化に向うゲシュタルト体制の分節化の傾向に対抗して、ゲシュタルト外の未分節化の傾向が主導権を争い、深層のヴィジョンが理性的自我の制御をつきやぶって前景に噴出しているのである。

ところで一方、世代のズレや時代的感覚のズレによって、未分節形象の生々しさが実感されなくなったとき、二次的な分節化は順調に進行して、形象はゲシュタルト体制の支配のもとに馴化される傾向がある。たとえば、今日においては、原始美術の生々しい象徴性が失われ、それを分節化されたひとつの様式(多分に装飾的な)とみるがごときである。というのも、様式という概念は、フォーションもいみじくも指摘しているように、「フォルムとはなによりもまず、変動しやまないひとつの世界に生きている動的な生命活動なのである。変貌はとどまることなく常にあらたに開始される。そして、まさにこの変貌を調整し安定させる働きをもっているものが、様式と原理」なのである<sup>14)</sup>。ということは、様式とは、いわばまさに作品を創りつつある(フォルムの生成に参入している)芸術家にとって明晰に認識することはできず、

それゆえに、前形象的な無意識のシンボル性をもはや実感しない（実感しえなくなった）安定した人たちによって始めて分析可能となるのである。この点に関してはルネサンス美術家たちの作品も、現代美術家たちの作品もなんらかのかわるところはないのである。

以上、様式についての詳細な考察は別の機会にゆずることにしてこの小論をおわりたいと思う。

(註)

- 1) Paul Klee : Schöpferische Konfession.  
: Wege des Naturstudiums.
- 2) Rudolf Arnheim : Picaso's Guernica, p. 1~13.
- 3) Werner Haftmann : Wege bildnerischen Denkens, "Geburt des Bildes" S. 102~133.
- 4) Herbert Read : The origins of form in art. 瀬戸慶久訳  
「芸術形式の起源」7~34頁
- 5) Rudolf Arnheim : Art and visual perception.  
: Toward a psychology of art.
- 6) Nicolai Hartmann : Ästhetik.
- 7) M. Merleau Ponty : L'Oeil et l'esprit. 木田元訳「眼と精神」265頁
- 8) 新田博衛 : 創作の過程, 114頁 (哲学体系 6. 芸術理論所載)
- 9) Anton Ehrenzweig : The psycho-analysis of artistic vision and hearing.  
: The hidden order of art.  
\* Part 1 ; Order in chaos.  
\* Part 2 ; Creative conflict.  
\* Part 3 ; Teaching creativity.

本稿の第Ⅱ, 第Ⅲの各章は Ehrenzweig に依るところが多い。

- 10) Minkowski : La schizophrénie. 村上仁訳「精神分裂病」異常心理所載 77~89頁
- 11) Gaston Bachelard : L'intuition de l'instant, p. 22.
- 12) Jackson Pollock : Possibilities (1947-48).
- 13) 註 1. アルンハイム派は、この種の知覚を『相貌的知覚』(Physiognomic perception) という概念によって処理しようとする。この概念は、感情の分化されていない知覚を特徴として、これに対する知覚は『幾何技術的知覚』(geometric-technical-perception) という概念でとらえられる。  
註 2. Lawrence. S. Kubie には創造過程における前意識過程について興味ある論文がある。Neurotic distortion of the creative process.

# 情報による対人認知 および選択行動の変容

滝野伸子

対人認知の問題が社会心理学の領域の中でさかんに問題とされるようになったのは、Moreno, J. L. によって Sociometry という方法論の提案がなされたのとあいまって1950年代後半からである。その目的は Tagiuri, L. が1958年に「Person perception and interpersonal behavior」の中で述べているように「人が如何にして人の環境を知覚するか、また、これらの過程が行為 action とどう関連するかは科学的にはまだほとんど研究されていない。この知識の欠除が社会心理学の基礎となる対人関係の分析に際して痛感される」という問題意識からである。以後この Tagiuri をはじめとし、Asch, S. E., Heider, F., Newcomb, T.M., Festinger, L., Rosenberg, M.J. and Abelson, R.P., Osgood, C.E. などの人々によって理論的実験的研究がなされてきた。主として対人関係において発生する緊張とその解消の方向をさまざまな図式的・数理的モデルを用いて解析する、という方向が支配的である。

これらの研究の進展の中で、対人認知の問題は、対人関係の認知の問題を抜きにしては論じられないという認識が次第に強くなってきた。(前述の本の中で Tagiuri は「他人を知り、他人について考える過程に関連した」心理学の問題領域についてはいろいろな呼称がされているが、ひとまずひっくるめて Person perception を用いようと提案している。) 人が人を認知する場合は、人が物

を認知するのとは異なったメカニズムが働く、という認識である。すなわち、1950年代後半において対人認知の問題は、「知覚」の問題のアナロジイでとらえられていた。「認知者」と「被認知者」との対人的あるいは社会的な「関係」の問題が捨象されていたのであるが、研究が進むにつれ、1960年代以後は対人認知の問題は認知者と被認知者の力動的な関係を捨象して考えることはできない。むしろ両者を含めた社会的場 social field の中で、しかも静的な関係としてでなくダイナミックな関係の中でとりあげられなければならない、という方向が顕著になってきた。われわれが「他人」について知ること、あるいはその「他人」についてどう思うかということは、自分と無関係な存在者としての認知ではなくて、相手も生きて動いており、独自に思考し、意志し、認知し、判断し、行動する存在として、しかもその相手の行動によって自分も何らかの影響をうける、という社会的関連のなかで認知するので、物的対象の知覚のように静的な認知ではすまされない。こうして「対人認知」の研究は、次第に「対人関係の認知」の研究へ領域をひろげてきたのである。

対人認知の場が、このように力動的な対人関係の場である以上、その認知の変容は、対人関係上の変化、あるいは出来事によって決定されるであろう。いいかえれば対人関係に関する事象、すなわち情報が、対人認知の決



定因としてかなりの力をもつであろう。ただし、実際生活上の対人認知においては、その情報自体が力動的な諸関係によって決定される性質をもつものであり、実験的状况においては条件のコントロール上単一型情報の提供にならざるを得ないから、このような単一型の情報が対人認知を変容させる決定因として働く力はかなり弱いものであるだろう。

しかしながら、単一な情報といえども、それが個人のすずでもっている対人認知と食いちがう性質のものであるならば、個人の認知構造の中では、Festinger のいわゆる「認知的不協和(cognitive dissonance)」を惹起す力をもちうるであろうし、認知的不協和がおこれば、不協和解消—認知的バランスの回復に向う認知—行動の変容がおこりうるであろう。

実際上の対人関係がダイナミックに展開している面識集団の中で、何ら関係のない第三者によってもたらされた情報が、集団メンバーの対人認知と対人行動を変えうるだろうか、変えうるとすればどの程度であろうか、ということを究明することが筆者の興味の中心である。

本論文は次の仮説を検証するための三つの実験から構成されている。

**仮説1)** 学級集団内において、自己(S)が嫌悪感情をもって選択した他者(O)は、Sに対していちばん好感情をもっていたという旨の情報を第三者(実験者の助手)から与えられた場合、SのOに対する好悪感情にもとづく選択行動(S→O)は変化するであろう。

**仮説2)** その変化のしかたは、S→O 選択も自己に寄せる他者の好悪感情の知覚(S←O)もともに嫌悪的であるもの(congruent 群)の方が、S→O 選択は嫌悪的でS←Oは好意的・中性的のもの(incongruent 群)よりもより変化するだろう。

**仮説3)** 情報の効果は認知の変化よりも選択行動の変容により大きく作用するであろう。

**仮説4)** 情報によって惹起される不協和は congruent 群の方が大きいであろう。

**仮説5)** これらの情報による影響は発達の相違がみられるであろう。つまり、幼児の方が中学生よりもより選択行動の変化ならびに認知の変化は大であろう。

**仮説6)** 情報による選択行動の変化は与えられる情報「S→O+」のSのパーソナリティ、日常の行為などによって個々により差異があり、力動的なものであるだろう。

## 第1実験

### 方法

(1) 被験者。大阪市内T幼稚園4クラス(5~6歳児)の園児97名。

### (2) 手続き

(A) Ausubel, D.P. の方法に準じた。面接法により、Sの対人的好悪感情による他者の選択(S→O)。自己に寄せる他者の好悪感情の知覚(S←O)に関する質問に回答させ、それぞれの理由も質問した。

(B) (A)の調査後4~5日経て、実験者の助手は各被験児に「Sのいちばん嫌いだと選んだ相手はSをいちばん好きだと選んでいる」という旨の情報を与える。

(C) その直後、情報を知らされたときのSの表情、気持などをチェックし、

(D) ひきつづいて、(A)と同じ質問に面接法で回答させた。

### 結果と考察

結果は表1に示すとおりである。

情報の効果はS→O選択行動およびS←O認知のいづ

表1 幼児の情報による対人的知覚の変化

選択行動と認知の関係

( )内は%

S→O の変化	S←O 2nd	S←O 1st 認知が嫌 悪的であったもの	S←O 1st 認知が中 性的であったもの
⊖から⊕へ	+	2 (10.0)	8 (10.4)
	0	1 (5.0)	14 (18.2)
	-	0	0
⊖から⊗へ	+	1 (5.0)	2 (2.6)
	0	10 (50.0)	33 (42.9)
	-	2 (10.0)	3 (3.9)
⊖の程度減少	+	0	0
	0	2 (10.0)	3 (3.9)
	-	0	1 (1.3)
変化なし	+	0	0
	0	1 (5.0)	11 (14.3)
	-	1 (5.0)	2 (2.6)
Total		20 (100.0)	77 (100.0)

れに対しても認められた。

S→O 選択行動に関していえば、最初の嫌悪的選択行動が、情報との接触後、好意的に変化したもの97名中25名(25.8%)。中性的に変化したもの51名(52.6%)。嫌悪の程度が減少したもの6名(6.2%)。全然変化しなかったもの15名(15.5%)であった。すなわち、情報接触後、選択が何らかの程度で好意的な方向へ変化したものの合計は97名中82名(84.5%)であった( $CR=6.79$ ,  $p<0.01$ )。

これを最初S→O選択もS<O認知もともに嫌悪的であった congruent 群と、S→O選択は嫌悪的だがS<O認知は中性的であった incongruent 群とについて比較してみると、congruent 群では情報接触後、選択行動の変化したものの20名中18名(90.0%)。incongruent 群では77名中64名(83.1%)であった( $\chi^2 df=1$ ,  $0.50>p>0.30$ )。

S<O認知に関していえば、情報接触後、相手に対する認知がなんらかの程度好意的な方向に変化したものの合計は97名中27名(26.8%)であるが、congruent 群においては20名中17名(85.0%)。incongruent 群においては77名中10名(13.0%)で、後者においては情報接触後も認知を変えなかったものの方が61名(79.2%)であるほか、逆に認知を嫌悪的な方へ変えたものが6名あった。両群間には統計的に有意差がみられた。 $(\chi^2 df=1$ ,  $p<0.01)$ 。なお両群の認知の変化の内訳は、incongruent 群においては、認知が好意的に変化したもの20名中3名(15.0%)。中性的に変化したもの14名(70.0%)。嫌悪的のままのもの3名(15.0%)であった。incongruent 群においては、認知が好意的に変化したもの77名中10名(13.0%)。中性的のままのもの61名(79.2%)。嫌悪的な方へ変化したもの6名(7.8%)であった。なお、incongruent 群では情報接触後も認知を変えなかった61名のうち選択行動のみをプラスの方向へ変えたものが50名(82.0%)あった。この結果は、incongruent群では認知はもともと neutral であるから、情報接触によって認知を大きく変えなければならない必要は相対的に少ないと考えられる。したがって情報の効果は認知を変えないで行動を変える方向に働いたと考えてよいのではなからうか。Brehm, J. W. と Cohen, A. R. によって実験的実証的に

研究が進められている不協和理論にもとづくデータと照合して考察すると、congruent 群と incongruent 群の相違は、このような情報接触によって惹起される不協和は当然、congruent 群の方が大であろう。congruent 群の方が、もとの認知との discrepancy size のより大きい情報にさらされるということになる。本実験で第三者から情報を与えられた幼児の中で、「へえ、ほんとかなあ」とか「そんなことはないはず」とか「うそだろう」とかの発言は congruent 群に属する幼児が多かった。

なお、incongruent群において、情報接触後に認知を逆に neutral から negativeに変化したもの6名(男女児各3名。きらわれた相手はいずれも男児)の理由をみると、「いじめる」「なにもしていないのにわるいことをする」「あそんでくれない」というわけで、具体的な日常生活場面における相手のそのような行動は、第三者に提供されたプラスの情報を上廻る力を認知に対して持つといえる。

## 第2実験

### 方法

(1) 被験者。大阪府下R中学校1年2クラス59名。

(2) 手続は第1実験と全く同様。ただし、各クラスのメンバーの名前のリストをSに呈示し、質問紙に回答させ、それぞれの項目についてその理由を自由に記入させた。情報を知らされた際のSの気持はチェック・リスト法で回答させた。それは、次に示す6つの選択肢の中から、情報提供の際、被験者の感じた気持にいちばん近いものを1つ選ぶように指示された。

① そんなこともあるかも知れないと思ったが、うれしかった。

② そんなこともあるかも知れないが、いやだなあと思った。

③ そんなことはありそうもないと思っていたので、うれしかった。

④ そんなことはありそうもないと思っていたので、いやだなあと思った。

⑤ そんなことはありそうもないと思ったので、これはおかしいぞと感じた。

⑥ べつになんとも思わなかった。

この質問紙に答えた後、先にとられた同様の手続きで集団全成員の名簿リストを与え、自己の他者への好悪感情にもとづく選択行動と他者の自己に対する好悪感情の知覚に関する質問紙に再び回答させた。

### 結果と考察

情報の効果は、S→O選択行動およびS-<O認知のいずれに対しても認められた。

S→O選択行動に関していえば、最初の嫌悪的選択行動が、好意的に変化したもの59名中6名(10.1%)、中性的に変化したもの29名(49.1%)、嫌悪的程度が減少したものの10名(17.1%)、全然変化なし14名(23.7%)であった。すなわち、選択行動に全然変化なしをのぞき、なんらかの程度で好意的方向へ変化したものは合計59名中45名(76.3%)であった(CR=4.035,  $p < 0.01$ )。

S-<O認知に関していえば、最初のS-<O認知が中性的であったもののうち、認知が好意的に変化したもの38名中3名(7.9%)、中性的のままのもの34名(89.5%)、例外的に嫌悪的な方へ変化したもの1名であった。

最初のS-<O認知が嫌悪的であったもののうち、認知が好意的に変化したもの21名中4名(19.0%)、中性的に変化したもの15名(71.4%)、嫌悪的のままのもの2名(9.5%)であった。すなわち、認知がなんらかの意味で

変化したものは21名中19名(90.5%)であった。incongruent群よりもcongruent群が情報によって大きな認知の変化をきたした( $\chi^2$  df=1,  $p < 0.01$ )ことは、情報によって惹起される不協和はcongruent群の方が大であろうと考えられる。情報後選択行動の変化においては、congruent群21名中17名(81.0%)、incongruent群38名中25名(73.7%)( $\chi^2$ , df=1,  $0.30 > p > 0.20$ )で、表2の「⊖の程度減少」の項をのぞいて考えると、選択が好意的に変化したものはcongruent群15/21(71.4%)、incongruent群20/38(52.6%)で、両群の差はより明確にみられる( $\chi^2$ , df=1,  $0.20 > p > 0.10$ )。

情報後S-<O認知が変化したもののうち、S→O選択も変化したものは16/19(84.2%)、incongruent群では認知の変化した4名のうち3名がS→O選択も変化している。

なお、incongruent群で逆に認知を嫌悪的な方向へ変えたもの(1名、男子)の選択行動の理由として「すぐなぐったりする」とあり、情報接触後の感想は「べつに何とも思わなかった」とあった。また、同じ群の「情報接触後も行動・認知とも変化しなかった9例(男子3名女子6名)」のうち、2例以外は全て嫌悪の対象が異性であった。中学1年生という青年前期では嫌悪の対象が異性である場合、プラスの情報を与えても行動も認知も変わらない傾向があるのではなからうか。

本実験のいろいろな結果の大筋はさきに行なった幼児集団の第1実験において認めたところの傾向と一致する。

表1と表2から、S→O選択もS-<O認知もともにプラスの方向へ段階的变化をみせたもの⊖から⊕、⓪の項を取り出すと表3のようになる。S-<O認知の変化にはほとんど差はみられないが、S→O選択行動の変化には

表2 中学生の情報による対人的知覚の変化  
選択行動と認知の関係

S→O の変化	S-<O 2nd	S-<O 1st 認知が嫌悪的であったもの		S-<O 1st 認知が中性的であったもの	
			( )内は%		( )内は%
⊖から⊕へ	+	1	(4.8)	0	
	0	3	(14.3)	1	(2.6)
	-	1	(4.8)	0	
⊖から⓪へ	+	3	(14.3)	3	(7.9)
	0	7	(33.3)	16	(42.1)
	-	0		0	
⊖の程度減少	+	0		0	
	0	2	(9.5)	8	(21.1)
	-	0		0	
変化なし	+	0		0	
	0	3	(14.3)	9	(23.7)
	-	1	(4.8)	1	(2.6)
Total		21	(100.1)	38	(100.0)

表3 情報によるプラスの方向への段階的变化

	congruent 群		incongruent 群		total	
	幼	中	幼	中	幼	中
	S→O	16/20 (80.0)	15/21 (71.4)	60/77 (77.9)	20/38 (52.6)	76/97 (78.4)
S-<O	17/20 (85.0)	15/21 (71.4)	10/77 (13.0)	3/38 (7.9)	27/97 (27.8)	18/59 (30.5)

かなりの差がみられる。つまり、プラスの情報によって、幼児は中学生よりもより大きく選択行動を変化させる ( $\chi^2$  df=1,  $0.02 > p > 0.01$ ) といえる。

### 第3実験

#### 方法

(1) 被験者、大阪市内の幼稚園および保育所の幼児(5~6歳児) 3クラス56名。

(2) 手続きは全く第1実験と同じ。ただし、好悪選択を被験児にさせる際、クラス全員の顔写真をカードのようにランダムに並べて、その中から選択させた。そして「プラスのS→0の情報」を与える「S」となった幼児は3クラスの社会測定的地位の最下位のもの各クラス1名計3名に限定した。x, y児は女兒。z児は男児。したがってx, y, 2児に嫌悪的感情の選択を行なった幼児のみにプラスの情報が第三者によって与えられた。その後の手続は前述の各実験とまったく同様である。

#### 結果と考察

結果は表4, 表5に示すとおりである。

まずx児の場合、情報提供前後では、positive preferenceの数が0から1となり、neutral choiceは3から2に減少、negative choiceは不変。社会測定的地位は8

表4 情報提供前後におけるS→O選択数の比較

(a) A保育所 x, y児の場合

S→O		テスト時	
		Os	知覚
+	x	0	1
	y	1	0
0	x	3	2
	y	3	1
-	x	3	3
	y	3	5
社会測定順位	x	8/8	5/7
	y	7/8	7/7

(b) B幼稚園 Z児の場合

S→O		テスト時	
		Pre-action	Post-action
+		3	2
0		8	15
-		12	4
社会測定順位		24/24	19/22

人中8番目から7人中5番目に上昇した。

y児の場合、⊕の選択数が逆に1から0へと減少。⊙が3から1に減少。⊖が3から5に増加して、sociome-

表5 情報提供前後におけるSのOに対する選択行動とその知覚の変化

(a) A保育所 x, y児の場合

Os	Ss	テスト時		Pre-action	Post-action
		S<O	知覚		
y	a	S<O	0	0	-
		S→O	-	-	-
	b	S<O	-	-	-
		S→O	-	-	-
	c	S<O	-	-	-
		S→O	-	-	-
x	d	S<O	-	-	0
		S→O	-	-	+
	e	S<O	-	-	-
		S→O	-	-	-
	f	S<O	-	-	-
		S→O	-	-	-
	g	S<O	+	+	+
		S→O	-	-	-

(b) B幼稚園 Z児の場合

Ss	テスト時		Pre-action	Post-action
	S<O	知覚		
h	S<O	0	0	0
	S→O	-	-	0
i	S<O	-	-	0
	S→O	-	-	0
j	S<O	0	0	0
	S→O	-	-	0
k	S<O	0	0	0
	S→O	-	-	0
l	S<O	-	-	0
	S→O	-	-	-
m	S<O	-	-	-
	S→O	-	-	0
n	S<O	0	0	-
	S→O	-	-	-
o	S<O	0	0	0
	S→O	-	-	0
p	S<O	0	0	0
	S→O	-	-	0
q	S<O	0	0	+
	S→O	-	-	+
r	S<O	0	0	0
	S→O	-	-	+

tric status は 8 人中 7 位から 7 人中 7 位になった。

z 児の場合、⊕選択が 3 か 2 へ減少。ⓐ 選択が 8 から 15 に増加、⊖選択は 12 から 4 に減少して最下位から 22 人中 19 位に上昇した。

全体としてみると、大体 positive の反応が増えたというよりもむしろ negative の選択が減って neutral に移行したことが多い。

x 児、z 児の場合、知能的には標準段階にある子どもで、こどもの嫌悪的選択の理由でいうと、「いじわる」「なにもしないのにたたく」「髪をひっぱる」「遊んでくれない」というのがあがっていて、単なる粗暴、意地悪なのであるが、情報提供後社会測定的地位の向上がみられなかった y 児の場合は、知能指数は 130 で優の段階にあるのだが、冷たく固いパーソナリティーで、自閉的で分裂質傾向が認められ、他の子ども達と遊ぼうとしない。このように本実験の結果だけで一義的には言えないであろうが、情報提供の効果は、情報提供の対象となる子どものパーソナリティーに非常に関連をもつものと考えられる。

## 総括

こうして最初にたてた 6 つの仮説は 3 つの実験を通じてかなりの部分立証されたといえるであろう。

仮説 1) は実験 1 ( $CR=6.79, p<0.01$ ), 実験 2 ( $CR=4.035, p<0.01$ ), 実験 3 によって。

仮説 2) は、 $S \rightarrow O$  選択の場合、実験 1 ( $\chi^2 df=1, 0.50 > p > 0.30$ ), 実験 2 ( $\chi^2 df=1, 0.30 > p > 0.20$ )。  $S \rightarrow O$  認知の場合は実験 1・2 とともに ( $\chi^2 df=1, p<0.01$ ) によって。

仮説 3) は実験 1 ( $\chi^2 df=1, p<0.01$ ), 実験 2 ( $\chi^2 df=1, p<0.01$ ), 実験 3 によって。

仮説 4) は実験 1・2 から傾向がみられた。

仮説 5) は実験 1・2 を比較すること ( $\chi^2 df=1, 0.02 > p > 0.01$ ) によって。

仮説 6) は実験 1・2・3 によって傾向がみられた。したがって、

(1) 面識集団において、だれもが S になり O になりうる状況のもとで、S が嫌悪感情をもって選択した O は、

S に対していちばん好感をもっていたという旨の情報を第三者から与えられた場合、S の O に対する好悪感情にもとづく選択行動 ( $S \rightarrow O$ ) およびその認知 ( $S \rightarrow O$ ) は変化する。そして、

(2) その変化の大きさは  $S \rightarrow O$  認知よりも  $S \rightarrow O$  選択行動においてより大である。

(3) その変化のしかたは、 $S \rightarrow O$  選択も  $S \rightarrow O$  認知もともに嫌悪的である congruent 群の方が、 $S \rightarrow O$  選択は嫌悪的で、 $S \rightarrow O$  認知では好意的・中性的な incongruent 群よりもより変化する傾向がある。 $S \rightarrow O$  選択行動では (2) で述べたように両群ともに変化が大であるので統計的に有意差はみられないが、 $S \rightarrow O$  認知では、群間の差は 1%水準で統計的に有意である。

(4) これらの情報による効果は発達的に相違がみられる。情報提供による  $S \rightarrow O$  選択行動ならびに  $S \rightarrow O$  認知の変化は幼児の方が中学生よりもより大である。

(5) 情報によって惹起される不協和は congruent 群の方が incongruent 群よりもより大である傾向がうかがえる。そして、

(6) 情報による  $S \rightarrow O$  選択行動の変化ならびに  $S \rightarrow O$  認知の変化は、与えられる情報「 $S \rightarrow O+$ 」の S のパーソナリティー、日常の集団内での行動などによって個々により差異があり力動的な傾向がみられる、といえる。

ただ、筆者にとっても意外であったのは、この実験で提供された情報は、実際生活場面における対人関係とは無関係な実験者の助手という、まったく第三者によって与えられたものであり、生活上の事象の裏づけがないものであったにもかかわらず、その情報によって惹起された効果は、筆者の予想をはるかに上回るほどのものであったことである。このことは、われわれがいかにか情報によって動かされるかという事実をあらわすものとして、興味深いことであると同時に、若干無気味な感を与えるものですらある。これは、教育的な観点からすれば、いかに情報のもつ力を望ましい方向に利用すべきかという問題に示唆を与えると同時に、個人にとっても、与えられる情報の処理がいかにか重要であるか、という情報処理の際の主体性の問題とあわせて、さらに研究を進めなければならないことを物語るものであろう。

#### 参考文献

- 1) Asch, S. E. Social psychology. New York : Prentice-Hall, 1952.
- 2) Ausubel, D. P., Schiff, H. N. & Gasser E. G. : A preliminary study of developmental trends in sociopathy : Accuracy perception of own and other's sociometric status. Child Developm., 1952, 23, 111-128.
- 3) Brehm, J. W. and Cohen, A. R. Explorations in cognitive dissonance. New York : Wiley, 1962.
- 4) Festinger, L. A theory of cognitive dissonance. Stanford : Stanford Univ. Press, 1957.
- 5) Heider, F. The psychology of interpersonal behavior. New York : Wiley, 1958.
- 6) Tagiuri, R. and Petrullo, L. Person perception and interpersonal behavior. Stanford : Stanford Univ. Press, 1958.
- 7) 滝野伸子・滝野匡悦 幼児における対人的知覚の研究(2) 年報社会心理学 1966年 第7号 P.290
- 8) 滝野伸子・滝野匡悦 中学生における対人的知覚の研究(2) 一情報による対人的知覚の変化一 第32回日本心理学会発表論文集 P.432
- 9) 滝野匡悦・滝野伸子 幼児における対人的知覚の研究(5) 一情報による対人的知覚の変化一 第33回日本心理学会発表論文集 P.450

# ドライデン「劇詩論」と コルネイユ「演劇三論」をめぐって

佐藤 勇 夫

## I はじめに

英文学史上第17世紀古典主義を代表するドライデンは「劇詩論」(*An Essay of Dramatic Poesy*, 1668)<sup>1)</sup>を執筆する動機と目的に就いて――

The drift of the ensuing Discourse was chiefly to vindicate the honour of our English writers, from the censure of those who unjustly prefer the French before them<sup>2)</sup>

つまり、イギリス劇作家よりもフランス劇作家の方がすぐれているという不当な批判からイギリス劇作家の名誉を護るためであると、冒頭に添えた「読者へ」と題する序文で述べている。

第17世紀中期以後のフランスは絶対主義体制を確立したルイ14世によってヨーロッパ第一の強国になると共に、文芸の分野においても1637年にルイ13世によって設立されたAcadémie françaiseが充実されてフランス語の純化が行なわれるとともにサロンの発達によって古典主義精神の重要な要素である節度と品位とを生み出すことになり、さらにデカルトの合理主義哲学思想が人心を捉えることによって古典主義文芸作品発生の思想的風土が養われ、コルネイユを旗手とする古典主義劇作家達が輩出することとなって芸術上の中心地となる。

他方、英国王チャールズ2世は、母がフランス王アン

リ4世の子であったことと亡命中フランスに長く滞在していたことから、フランス好みが抜け切れず宮廷みづからフランスを模倣したために政治上のみならず、世相<sup>3)</sup>も文学もフランスを模範と見做す傾向が見られた。この傾向は1670年5月、ドーヴァーで結ばれた秘密条約<sup>4)</sup>に依っても納得されうるのである。清教徒である一般国民がフランスを警戒するのに対して旧教徒である国王はオランダを敵としてフランスと結ぼうとした点である<sup>5)</sup>。以上の点に就いて斎藤勇教授がイギリス文学の史的展開の必然性と宮廷のフランス熱とが偶然一致して当代の古典主義文学運動を促進させたのであると論じておられる<sup>6)</sup>ようにイギリスの劇作家達はフランス文学の当代における趨勢に従いフランス批評家の教えを尊重した。このようなイギリスにおける傾向に対してドライデンは「劇詩論」を発表し、イギリスの国民文学の自主性を文壇に訴えたのであると私は考える。ドライデンは、古典文学に学び、より多くフランス文学に学ぶとはいうものの、イギリス文学の自主性を忘れる人ではなかった。むしろそれを尊重する人であった<sup>7)</sup>と、矢本貞幹教授が述べておられるがまことに至言である。

ドライデンはフランス文学のうちでも、とりわけ、コルネイユの「演劇三論」(*Trois Discours sur le Poème Dramatique*, 1660)<sup>8)</sup>に演劇のあり方を多く学び、かつこの影響を受けつつ「劇詩論」を執筆していると私は考

える。この経緯を説明するのは「劇詩論」の随所に見られるコルネイユの演劇理論の引用である。

他方、コルネイユは最初の本格的な悲劇「ル・シッド」(*Le Cid*, 1636)を發表して悲劇作家として世に認められたが、三一致の規則を守っていなかったため Académie françaiseから「ル・シッドに関するアカデミー・フランセーズの意見書」を突きつけられて批判をうけたが、その後はこの規則に従って悲劇作品を次々と發表したが遂にラシーヌに道を譲り1674年に引退する。この間、彼の約30年に亘る劇作活動を通じてその経験を基礎にして演劇作法をまとめたものが彼の「演劇三論」である。

私は本論考において、ドライデンが「劇詩論」において引用しているコルネイユの演劇論の典拠に焦点を据えて、ドライデンがどのようにコルネイユの理論を理解し、また影響をうけているかを明確にしながらか、「劇詩論」と「演劇三論」の特質を明らかにする比較文学的研究を試みたい。

## II *An Essay of Dramatic Poesy* と *Trois Discours sur le Poème* *Dramatique* の構造

まず、前者はプラトン流の劇的対話形式を用いて書かれているという第1の特徴を明確にしておかねばならない。純文学上の懸案の数々を気軽に論じようとしたドライデンが函に衣を着せない発言が交えられるこの方式を採用した彼の知的水準の高さに私は驚かされる。対話は4人の発言者によって行なわれる。ドライデン、詩人のセドリィ卿(Sir Charles Sedley, ? 1639-1701)とサクヴィル伯(Charles Sackville, 6th Earl of Dorset, 1638-1706)、劇作家のハウアド卿(Sir Robert Howard, 1626-1698) 達にドライデンはローマ人風の名前をそれぞれ、Neander, Lisideius, Eugenius, Critesと改めて本名を示さないように工夫している。この趣向は論議の内容に普遍的な性格を与えようとする意図に依るのではなからうかと私は思う。

対話における発言者の立場は終始一貫しており不変である。Critesは古典演劇の優秀性と押韻詩形反対の立場

をとり、Eugeniusは近代演劇の優秀性を説き、Lisideiusは近代フランス演劇の優秀性を説き、おわりに、Neanderは近代イギリス演劇の優秀性と押韻詩形支持の立場をとっている。いずれの発言者も自由に持論を吐いているだけで議論の是非が決められていないところが第2の特徴である。真の民主主義者ドライデンの姿が強く印象づけられている。

大別すると、3つの演劇上の懸案が論ぜられる。

(1) 古典演劇と近代演劇の優劣論：古典演劇の優秀性が次のように説かれる。①古代ギリシア・ローマでは時代精神が劇作に適していたこと。②すぐれた作品には判定の上、賞と名誉が与えられたので研鑽を積んだ詩人が多くいたこと。③古典詩人は自然をよく観察・研究し、特に三一致の法則を学びこれをよく守ったのですぐれた悲劇作品が生れたこと。これに対して近代演劇の優秀性が、古典演劇のもつ次の欠点を改良する近代詩人の功績を高く評価して、①古典詩人でさえ三一致の法則に忠実ではない。②古典悲劇は筋の新鮮さに乏しい。③勸善懲惡の原理にあてはまらない悲劇がある、と述べられている。

(2) フランス演劇とイギリス演劇の優劣論：前者について、①フランスは政府の援助により文芸院の設立、劇場の改革、三一致の法則の遵守を実行したため演劇は高い水準に達した。②史実に取材し、イギリスの悲喜劇のように相反する要素を混合しない。③観客を驚かさず戦いの場面上演しないで劇中人物に語らせる手法が賢明である、と述べているのに対して、後者について、①三一致の法則に束縛されないから人物が生き生きと表現される。②悲劇的要素がもたらす緊張を喜劇的要素が和らげる点でイギリスの悲喜劇は勝れている。③劇中人物が場面を語るのは長広舌になりがちで観客を退屈させる、と論ぜられている。

(3) 押韻詩形是非論：次の4点を理由に反対論が展開される。①無韻詩に馴れた観客には馴染めない。②舞台上で即座に交えられる会話を韻をふんで行なうことができない。③韻をふむための語法上の研究は詩人の奔放な想像を抑制する欠点がある。④悲劇はもっとも散文に近い韻文で書くようにというアリストテレスの見解に反す



る。何故なら無韻詩こそ散文に近い韻文であるから。同様に、以下の4点を挙げて支持論が述べられる。①観客の判断はよく変るから拘泥することはない。②押韻詩形は最高級の詩形であるから悲劇にもっともふさわしい。無韻詩形は低級の詩形である。③舞台上での応答を押韻詩形で表現すると、その機械的なリズムにより観客に強い印象が与えられる。④押韻詩形運用上のむつかしさが詩人の奔放な想像を抑制するとき、詩人は無意識の裡に理性的な判断を得、これが作品に対する再考を促すことになるという利点をこの詩形はもっている。

つぎに、後者である「演劇三論」についてその構造を説明したい。コルネイユは文法学者や哲学者達とはなんの関係ももたない一人の劇作家として、演劇理論家としてではなく、30年に及ぶ劇作活動を通じて得た数々の体験の総決算をする心積りで「演劇三論」を執筆している事情が、

Je (=Corneille) hasarderai quelque chose sur trente ans de travail pour la scène, et en dirai mes pensées tout simplement, sans esprit de contestation qui m'engage à les soutenir...<sup>9)</sup>

という彼の告白によって理解される。彼はきわめて簡単に自分の見解を述べるつもりであったらしい。

「演劇三論」はその標題からも推測される通り、演劇論が3つ含まれている。先の「劇詩論」においても3つの問題が論ぜられていた。すなわち、(1)「劇詩の効用と構成要素に関する理論」(Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique)、(2)「悲劇、ならびに蓋然的な事柄、または必然的な事柄に基づいて悲劇を扱う方法に関する理論」(Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire)、おわりに、(3)「筋と時間と場所との3つの一致に関する理論」(Discours des trois unités d'action, de jour et de lieu)から成っている。

(1) 劇詩の効用と構成要素に関する理論：コルネイユは、まず、悲劇の目的は観客を楽しませながら教育することであると述べる。つぎにこの目的を達成するために4つの効用(l'utilité)('方法'という訳語もふさわしい)を挙げる。①道徳に関する格言や教訓を使用する。②悪

徳と美徳をありのままに描写することによって観客に能動的に美徳を選択させる。③幾多の危険や障害を克服した結果として美徳が幸せな成功を獲得することを観客に理解させる。④観客の心理に憐憫と恐怖の感情を起させ、これによって情緒の浄化を行なう。観客に悲劇が与える影響と考えるならば上述の事柄を悲劇の効用と見做され、他方劇作家の立場に立つならば方法(目的を達成するための)と見做すことが可能と私は考える。おわりに、悲劇を構成する要素として、①題材、②道徳的性格、③情緒、④語法、⑤音楽、⑥舞台装飾等を悲劇全体の構成要素とし、量的な構成要素として、①序の段、②挿話の段、③大話、を挙げている。

(2) 悲劇、ならびに蓋然的な事柄、または必然的な事柄に基づいて悲劇を扱う方法に関する理論：悲劇とは、憐憫と怖れの感情を観客に催させること。つぎに、これを手段として観客に情緒の浄化を起させる演劇であると定義される。この定義を満足させるために悲劇の幾つかの取り扱い方法を述べている。すなわち、①主人公には、平均的な価値をもつ人物を選択すること。つまり観客達に身近かな人物(悪人でもなければ、善人、聖者でもない)を描き出すことである。②平凡で正直者の主人公が過失や人間的な脆弱さによって不幸な目に遭うこと。③歴史、あるいは伝説から悲劇の主たる筋を取材すること。というのは、蓋然的な虚構をこれに加味することにより歴史的な筋を美しく表現することができるからである。おわりに、④蓋然性と必然性について定義が試みられる。蓋然性とは起りそうな、あるいは有りそうな事柄であるが真実でもなく、真実に反する性質のもでもなく、一般的・特殊的・通常の・異常のという4種類に分類される。他方、必然性とは詩人が目的を達成するために必要な事柄に他ならないし、さらに、この必然性が詩人をして歴史に虚構を加味することを許すのである。何故なら通常の蓋然性を備えた歴史上の筋に異常の蓋然性(たとえば、ずるい男が彼ほどにずるくない男に欺かれる等)を加えて筋を平凡な水準に止めておかないためにである。つまり、観客を楽しませるのが詩人の目的であるから、時には、不幸な出来事が催させる恐怖を和らげたり、立派な行為の輝やかしさを一段と引き立て

たりするための工夫が必然的な性格を帯びてくる、と論ぜられている。

(3) 筋と時間と場所との3つの一致に関する理論：まず、筋の一致について、①筋というものは、初め・中間・終りとをもち、一貫性を保って本筋に帰着せられねばならない。②全場面を観客に見せる必要はなく、割愛された場面は語らせるだけでもよいと述べている。つぎに、時の一致について、①筋に示される時間の長さと同演される時間の長さとが一致するのが理想的であるが、必要ならば、30時間まで一日の時間を弛めてもと提言する。②とにかく現実の時間と演劇上の時間とが大旨、似ておればよい。おわりに、場所の一致について、この規則はアリストテレスによって述べられていないがと前置きし、この一致の規則に従うことは困難をきわめるが、一つの町位の面積に拡大することを許容している。結局、コルネイユはこの三統一の規則がもたらす不自由さを率直に認めていることが感ぜられる。

### III *An Essay of Dramatic Poesy* と *Trois Discours sur le Poème* *Dramatique* の関連性

これら2つの劇詩論はいつくかの問題点において関連性が認められる。この点について、逐次検討を加えたい。

1. 古典演劇の優秀性を論じる Crites が一つの劇でありながら多くの脇筋をもち、これら脇筋が本筋に導かれて劇的効果を高める好例としてテレンティウス (Publius Terentius Afer, ?195-159 B.C.) の喜劇「宦官」(*Eunuchus*) を挙げて近代劇作家はこのような方式に従わないと非難したのに対し、ドライデンはコルネイユの理論、

Il n'y doit avoir qu'une action complète, qui laisse l'esprit de l'auditeur dans le calme; mais elle ne peut le devenir que par plusieurs autres imparfaites, qui lui servent d'acheminements, et tiennent cet auditeur dans une agréable suspension.<sup>10)</sup>

を引用し、本筋の進行に役立つ脇筋は観客に快よさを与えるのに有効であるから、本筋に連結される限りでは脇筋の存在は望ましい、という見解に立ち、

There ought to be but one action, says Corneille, that is, one complete action, which leaves the mind of the audience in a full repose; but this cannot be brought to pass but by many other imperfect actions, which conduce to it, and hold the audience in a delightful suspense of what will be.<sup>11)</sup>

と、先の非難に対抗する。

2. 古典劇作家でも場所に関する一致の規則を守っていないと Eugenius が述べ、例として、テレンティウスの風習喜劇「自己を罰する者」(*Heautontimorumenos*) を挙げ、

But in the first place give me leave to tell you, that the unity of place, however it might be practised by them, was never any of their rules: we neither find it in Aristotle, Horace or any who have written of it, till in our age the French poets first made it a precept of the stage.<sup>12)</sup>

この規則についてはアリストテレスもホラスも論じていない。むしろフランス人劇作家が提唱したのもであると述べ、近代演劇の優秀性を論じたのに対して、ドライデンは、

Quand à l'unité de lieu je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace.<sup>13)</sup>

というコルネーユの理論に論拠をおいてこれを容認する。つまり、場所の一致についてはアリストテレスもホラスもいかなる規則をも定めていない。これは時間の一致との関連において確立されているに過ぎない。結局、2時間以内で上演するという事は筋全体が2時間以内の出来事を示さねばならないことであると、コルネイユは述べている。

3. 古典劇作家が冒している場所の一致に関する誤りの例をエウリピデス (Euripides, 480?-406 B.C.) の悲劇「救いを求める女達」に求めて、Eugenius が、

Euripides, in tying himself to one day, has committed an absurdity never to be forgiven him; for

in one of his tragedies he has made Theseus go from Athens to Thebes, which was about forty English miles, under the walls of it to give battle, and appear victorious in the next act; and yet, from the time of his departure to the return of the Nuntius, who gives the relation of his victory, Aethra and the chorus have but thirty-six verses; which is not for every mile a varse.<sup>14)</sup>

と古典劇作家を非難しているが、この非難はコルネイユも次のように、

Euripide, dans *les Suppliantes*, fait partir Thésée d'Athènes avec une armée, donner une bataille devant les murs de Thèbes, qui en étaient éloignés de douze ou quinze lieues, et revenir victorieux en l'acte suivant; et depuis qu'il est parti jusqu'à l'arrivée du messenger qui vient faire le récit de sa victoire, Ethra et le choeur n'ont que trente-six vers à dire. C'est assez bien employé un temps si court.<sup>15)</sup>

「演劇三論」の第3論文において同様の批判を行なっている。

4. さらに、Eugenius は古典演劇を非難して、

Now the plots to their plays being narrow, and the parsons few, one of their acts was written in a less compass than one of our well-wrought scenes; and yet they are often deficient even in this. To go no further than Terence; you find in the *Eunuch*, Antipho entering single in the midst of the third act, after Chremes and Pythias were gone off;.....<sup>16)</sup>

つまり、古典演劇の筋は新鮮さに乏しく登場人物の数も少ない。さらに、一つの幕の長さも短い、と述べている。

この非難は場面の連続の問題との関連性において、コルネイユがソフォクレス (Sophocles, 496-406 B.C.) の悲劇「アイアス」に見られる自殺する前のアイアスの独白における場面の非連続性の問題を好例として、

Les anciens ne s'y sont pas toujours assujettis, bien que la plupart de leurs actes ne soient chargés que de deux ou trois scènes; ce qui la rendait

bien plus facile pour eux que pour nous qui leur en donnons quelquefois jusqu'à neuf ou dix. Je ne rapporterai que deux exemples du mépris qu'ils en ont fait: l'un est de Sophocle dans l'*Ajax*, dont le monologue, avant que de se tuer, n'a aucune liaison avec la scène qui le précède, ni avec elle qui le suit; l'autre est du troisième acte de l'*Eunuque* de Térence, où celle d'Antiphon seul n'a aucune communication avec Chrémès et Pythias, qui sortent du théâtre quand il y entre.<sup>17)</sup>

と述べている説に論拠がおかれている。

次に検討する問題点は「劇詩論」において Lisideius によって論ぜられるフランス演劇の優秀性に関する議論の中に見出される。

5. 時間の一致の規則について Lisideius が語る言葉、

But because Crites in his discourse for the ancients has prevented me, by observing many rules of the stage which the moderns have borrowed from them, I shall only, in short, demand of you, whether you are not convinced that of all nations the French have best observed them? In the unity of time you find them so scrupulous, that it yet remains a dispute among their poets, whether the artificial day of twelve hours, more or less, be not meant by Aristotle, rather than the natural one of twenty-four; and consequently, whether all plays ought not to be reduced into that compass.<sup>18)</sup>

すなわち、フランス劇作家達は時間の範囲を20乃至24時間かのどちらにすべきかまだ決着をつけていないが、とにかく、この範囲を越えないように気を遣っている、と述べている。一方、コルネイユは、

La règle de l'unité de jour a son fondement sur ce mot d'Aristote, *que la tragédie doit renfermer la durée de son action dans un tour du soleil, ou tâcher de ne le passer pas de beaucoup*. Ces paroles donnent lieu à cette dispute fameuse, si elles doivent être entendues d'un jour naturel de vingt-quatre heures, ou d'un jour artificiel de douze: ce sont deux opinions dont chacune a des

partisans considérables ; et pour moi, je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non-seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières, mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente.<sup>19)</sup>

悲劇は太陽が一巡する時間の長さの筋の長さの範囲とするのが望ましい, というアリストテレスの理論を引用して, 物語を短い時間の範囲でまとめ上げるのはむづかしいが, 30時間の範囲内までなら許容してもよろしい, と述べている。ドライデンはコルネイユによるこの論述に基づいて先の見解を Lisideius に語らせているものと考えられる。

6. コルネイユは, さらに,

Si nous ne pouvons la renfermer dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre, de peur de tomber dans le dérèglement, et de réduire tellement le portrait en petit, qu'il n'aye plus ses dimensions proportionnées, et ne soit qu'imperfection.<sup>20)</sup>

全体の筋は2時間以内で, もし, 無理ならば, 4時間以内で, さらに, 6時間以内, または, 10時間以内にてまとめられるようにありたいものである。と申すのは, 筋が長たらしく, 冗漫にならないように, もしくは, 低級な描写になり下がらないためにもせいぜい24時間の範囲を越えないようにしなければならない, と念を押している。この提言に従わないイギリス演劇の好例として, Lisideius が,

...if you consider the historical plays of Shakespeare, they are rather so many chronicles of kings, or the business many times of thirty or forty years, cramped into a representation of two hours and a half ; which is not to imitate or paint nature, but rather to draw her in miniature, to take her in little ; to look upon her through the wrong end of a perspective, and receive her images not only much less, but infinitely more imperfect than the life : this, instead of making a play delightful,

renders it ridiculous :...<sup>21)</sup>

シェイクスピアの史劇を引き合いに出し, 30年間乃至40年間の出来事を2時間半という上演時間内に押し込めてしまっているというイギリス演劇がもつ欠点を非難している。

7. Lisideius は, 「劇詩論」で, さらに,

Corneille says judiciously, that the poet is not obliged to expose to view all particular actions which conduce to the principal : he ought to select such of them to be seen, which will appear with the greatest beauty, either by the magnificence of the show, or the vehemence of passions which they produce, or some other charm which they have in them ; and let the rest arrive to the audience by narration.<sup>22)</sup>

舞台で演ずるよりも役者に口上で語らせる方が, さらに効果的な場面もあり, これらは戦争, 喧嘩, 死の場面である, と述べている。他方, コルネイユは,

...le poëte n'est pas tenu d'exposer à la vue toutes les actions particulières qui amènent à la principale : il doit choisir celles qui lui sont les plus avantageuses à faire voir, soit par la beauté du spectacle, soit par l'éclat et la véhémence des passions qu'elles produisent, soit par quelque autre agrément qui leur soit attaché, et cacher les autres derrière la scène, pour les faire connaître au spectateur, ou par une narration, ou par quelque autre adresse de l'art ;...<sup>23)</sup>

詩人は美しい場面や観客を楽しませる場面, さらに観客に見せるにはもっとも都合がよい場面を選び出す任務がある, と述べている。ドライデンはコルネイユのこの発言を英訳した上, 「劇詩論」に引用して彼の主張の論拠としていることが了解される。

8. Lisideiusは, おわりにシェイクスピアの史劇を好例として挙げ, イギリス演劇は三一致の規則を守っていないと非難しているが, ドライデンはイギリス演劇の美しさは三一致の規則に拘束されないとこに見出されると述べている。さらに, フランス劇作家で「ル・シッド」を三一致の規則を守らないで執筆したコルネイユの告白

Il est facile aux spéculatifs d'être sévères ; mais s'ils voulaient donner dix ou douze poèmes de cette nature au public, ils élargiraient peut-être les règles encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre.<sup>24)</sup>

すなわち、評論家が三一致の規則を口喧ましく唱道するのは容易なことである。しかし、体験から考えて、三一致の規則を几帖面に守るということのために如何なる拘束が生じ、さらに如何に美しい描写を我々劇作家達は舞台から追放したことであろうか、という言葉をドライデンが、

I will allege Corneille's words as I find them in the end of his discourse of the three Unities : "Tis easy for speculative persons to judge severely ; but if they would produce to public view ten or twelve pieces of this nature, they would perhaps give more latitude to the rules than I have done, when, by experience, they have known how much we are limited and constrained by them, and how many beauties of the stage they banished from it."<sup>25)</sup>

と、英訳した上、引用している。結局、この引用はドライデンが強くこの点を主張していることをおのづから認識させようとする性質のものであると考えられる。

#### IV むすびー 2人の古典主義劇作家： ドライデンとコルネイユの出会い

前章において第17世紀英・仏文学上の古典主義思潮の旗頭と見做されている2人の劇作家の筆に成る劇詩論、もしくは演劇論 *An Essay of Dramatic Poesy* と *Trois discours sur le Poème dramatique* の構造、ならびに前者に対する後者の影響という観点から両者の相互の関連性を追求し、両者における主要な論点を明確にして逐次検討を加えてきた。

フランス・リヨン大学の Pierre Legouis 教授は彼の

論文 *Corneille and Dryden as dramatic critics* (1937) において、

As, however, Corneille's critical works are now seldom read even in France, it may be no waste of time to analyse and illustrate their main characteristics at some length, in order to bring out more clearly Dryden's essential originality in this line.<sup>26)</sup>

と述べておられる。すなわち、2人の劇作家は極めて密接な関連性の下に位置づけられるのである。換言すれば、比較文学的研究をきわめて可能にさせる劇作家であり演劇評論家でもある。両者の特質を明確化させるために、まず共通点を考えるならば、当然の事ながら、演劇における古典の伝統を尊重する一方で、近代演劇と如何に調和させるかという問題をめぐって苦心している点があがられる。つぎに、この苦心の結果、両者共通して詩的許容性を認めている。この点は特に三一致の規則の運用の問題において歴然としている。

両者の相違点を考えるならば、はじめに、コルネイユの論述は演劇に対する批評に限られているが、ドライデンの論文は趣を異にして詩形論が加えられている。これは文学上、両国の潮流の遅速に原因すると考えられる。一足早くフランスでは詩人マレルブ (François de Malherbe, 1555-1628) が現われ、一般大衆が関心を抱く題材を選択すること、表現は理性による抑制をうけるべきこと等を主張し、さらに16世紀の無秩序な詩形を改め古典主義時代の詩形を整備している。他方イギリスでは詩形論争に決着がつかず、シドニィ (Sir Philip Sidney, 1554-1586)、ダニエル (Samuel Daniel, ? 1563-1619)、ドライデン、ポウプらの擁護派とチャンピオン (Thomas Campion, 1567-1620)、ミルトン、ハウアド卿と続く押韻詩形反対派の流れがあった点に基因する。つぎに考えられねばならない相違点は、コルネイユはすでに劇作品を発表している実績に立って反省と劇作法を再び吟味する段階にあったが、ドライデンは将来演劇の世界に入るための布石としてまず、詩形の問題に彼自身の見解と方針を樹立する必然性に迫られていたという事情である。ドライデンがこの「劇詩論」を発表したのは1668年、つま

り、37歳の時であった。コルネイユは1660年、すなわち54歳の円熟期の頃である。この年齢差は劇詩論を執筆する二人の立場をも異にするものである。1972年という現代的視点から考えれば、前者は未来の活躍に備える青年であり、後者は劇作家という地位が社会的にも認められた壮年である。また、二人の態度について、前者は血気盛んな青年らしく熱した議論を交えて深更まで時の経過を忘れ、頭上に煌々と輝やく月に照らされて家路を辿っているが、後者はただ体験を綴るのみで議論する気は毛頭ないと述べ、恐らく机に向っていると思われる。

換言すると、演劇における理性的側面を重視しようとするドライデンがギリシア・ラテンの古典演劇と英国の近代演劇の特性を調べて劇詩についての概念を規定しておくことは彼にとって急務であり、彼を此所まで急がせたのは他ならぬコルネイユの「演劇三論」であった。コルネイユによって達成を見たフランス古典主義精神を導入してシェイクスピア以後の英国演劇の伝統と融合させようと試みるドライデンの意志が比較文学的研究によって浮彫りにされると私は考える。この点をさらに明確に裏付ける実証として筆者は次の事柄を書き記しておきたい。

ドライデンはコルネイユの演劇論から多くを学びとり、彼なりの判断を下す人である。「劇詩論」と「演劇三論」はその根底において主張が一致していると考えられる。後年、ドライデンはシェイクスピアの悲劇「アントニオとクレオパトラ」を三一一致の規則を忠実に適用して書き改め、悲劇「すべては恋のため」(*All for Love, or the World Well Lost*, 1677)を發表している。彼の数多い悲劇作品において異彩を放つ傑作として数えられているが、彼自身はその序文においてやはり単調さは免れないと告白している。この告白は前章のコルネイユの告白と相俟ってその底意において、古典主義思潮が求めた一方の精神、ギリシア・ラテンの古典演劇から導き出された三一一致の規則を初めとする伝統的な劇作手法に従うコルネイユとドライデンという2人の代表的な古典主義作家を結び付ける一本の絆であると筆者は考える。

本論考は筆者が『ジョン・ドライデンとヒエール・コルネイユ——「劇詩論」と「劇詩に関する三論」をめぐって』と題して、昭和46年度・日本比較文学会第33回全国大会で発表した論文に加筆したものである。

〈註〉

- 1) Ker, W. P. (ed.), *Essays of John Dryden*, New York : Russell & Russell, 1961, Vol. I をテキストとして使用。
- 2) *Ibid.*, p. 27.
- 3) Wedgwood, C. V., *Seventeenth-Century English Literature*, London : Oxford University Press, 1956, pp. 121-122.
- 4) Macaulay, T. B., *History of England*, London : J. M. Dent & Sons Ltd., 1957, Vol. I, p. 157.
- 5) *Ibid.*, p. 155.
- 6) 斎藤勇, 「イギリス文学史」東京 : 研究社, 1960, 195頁。
- 7) 矢本貞幹, 「イギリス文学思想史」東京 : 研究社, 1968, 50頁。
- 8) Corneille, Pierre, *Trois Discours sur le Poème Dramatique* (Texte de 1660), Paris : Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1963. をテキストとして使用。
- 9) *Ibid.*, p. 38.
- 10) *Ibid.*, p. 124.
- 11) Ker, *op. cit.*, p. 41.
- 12) *Ibid.*, p. 48.
- 13) Corneille, *op. cit.*, p. 143.
- 14) Ker, *op. cit.*, p. 48.
- 15) Corneille, *op. cit.*, p. 138.
- 16) Ker, *op. cit.*, p. 49.
- 17) Corneille, *op. cit.*, pp. 127-128.
- 18) Ker, *op. cit.*, pp. 56-57.
- 19) Corneille, *op. cit.*, pp. 137-138.
- 20) *Ibid.*, p. 139.
- 21) Ker, *op. cit.*, p. 59.
- 22) *Ibid.*, p. 64.
- 23) Corneille, *op. cit.*, p. 126.
- 24) *Ibid.*, p. 148.
- 25) Ker, *op. cit.*, pp. 75-76.
- 26) *Seventeenth Century Studies presented to Sir Herbert Grierson*, New York : Octagon Books, Inc., 1967, p. 269.

# 1972年度夏期特別講座

アメリカ人美術学生のための日本伝統芸術セミナーの記録

本稿は大阪芸術大学が建学以来理念の一つとして掲げている国際的視野にたったの展開という項の実質的な発露の報告である。今回アメリカ人美術学生のための日本伝統セミナーが1972年7月16日より8月6日まで約3週間にわたって開かれ内外に及ぼした波紋は少なくない。ここでは当初計画されたプログラムを追って実際に履行されたもののうち、特に関心の深かった日本伝統工芸を営んでいる2、3の工房についてごく簡単に紹介し、合せて参加関連大学や参加者、日程表を付記して、今後この種の企画の意義や指向性が問われるときの参考の一つとして役立つことが出来れば幸である。尚この記録の他に既に毎日英字新聞、72年8月1日号、及びオール関西、同9月号に紹介があるので、この小記録のたらない所を補っていただければ甚だ都合がよい。

大阪府南河内郡太子町、聖徳太子御廟叡福寺会館に宿舎を定めて、芸大キャンパスまで徒歩で朝夕の20分の山辺の道は、日本伝統芸術セミナーを研修するのに相応しいものであった。この二つの基点は、葛城山系、二上山のもとにあって、古くは奈良平城京と大阪難波京を結ぶ日本最古の重要な街道筋にあたり、これを竹の内街道という、宿舎から特別仕立バスで奈良まで40分、大阪まで60分、京都まで80分の距離にある。

外国人はもとより日本人を含めて、日本文化の古来の姿を関西を訪ね来て、由緒ある数々の神社や寺に、桂や御所に当然のように向わしむるものであるが、それに添えて今回のセミナーの企画に華麗にのせられたものは、

茶の総匠千家の道端に店を張る茶炭や染色の刷毛、提灯を商う家並との出合であった。今は唯一軒といわれる宮内庁御用を勤める雅楽器の山田氏宅の訪問も、この企画であるからこそ実現されたといっている、中でも、友禅の森口華弘氏宅、羽田登喜男氏宅の仕事場に直接入って伝統工芸の着実な継承を目前にしたことは誠に驚きであった。御主人の匠を囲み仕事を続ける若者達に、わずらわしい伝統にまつわる問題を跳ね飛ばして、日本伝統工芸を守らねばならない。ひたむきな情熱を感じる、どんなに日本が西洋化してドライになっても、保ちつづけるであろう訣別しがたい日本人の血の繋がりを、将来も歩み続ける勇気を、この仕事場を通じて見出すことが出来たのである。

筆、紙、香、墨を商う鳩居堂の店先を案内するものの気持ちに晴やかなものがある。文具と寿司との比較は奇妙なとり合せかもしれないが、ちょうど、それは江戸前寿司の飯台に向う時に似ている、近海の珍味を目前にして腹に納めてしまうことの出来る一尾一尾が、ここに並べられるには、多くの漁場で熟達した人の手を経て始めて可能なのである。血抜きの手なイタリヤ人のとった鮭は決して、いいお造りにはならないし、鉄で尾やひれを切りとった肴は日本人の美学の範ちゅうにない。西洋の人達の間でも、キャビヤ、オイスター（牡蠣）、サーモン（鮭）等は当然の事として日常好んで生で食するもの

である。しかし調理において仕上りにおいて、全く日本独自のものとなる。鳩居堂に並べられた数々の品は、地味ながら木、土、紙の素材の味を心あるものに、伝えずには、すまされない。ここにもまた日本の伝統工芸の重みが存在するのである。

扇子の宮脇売扇庵においては鳩居堂とは対象に雅な華やかさがあつた。入口に面した店構もさることながら、格天井の扇子の縁取りに明治、大正時代に活躍した日本画家群の板絵に包まれた扇子の数々は直接平安の宮の階から、ほとぼしり出たものである。夕刻、祇園の灯に、お茶屋の軒から舞い出る芸妓の姿に、格子張りの軒の家並を一日の時間の帯で綴り終る用の美の企画は今回のセミナーのハイライトであつた。

さて、ここで幾つかの反省事項や改良点を示して、この稿を終りたい。

① 短期間セミナーの可能性と限界。短期間のセミナーで行なわれる芸大キャンパスでの作業には、おのずから限界がある。専門領域の実習と効果的見学会のコンビネーションには今後共にお改良が試みられるべきであろう。セミナーのオープンショナル、ツアーに大いに関係をもたせて、より合理的指導の可能性が必要であろう。

② 開催期間の適非。姉妹校である、カリフォルニア美術工芸大学は、サンフランシスコ市に隣接するオークランド市にあり、今回の日本での開催期間は彼の地において最も過しやすい時期にあたる、高温多湿の日本の夏は彼等にとって疲れがはげしく、この時期の関西でのセミナーは適当でない。出来れば6月末か9月末に初日が移されることが望ましい。この件については本学の実習室関係を整えることや、先方のカリキュラムのタイムテーブルとの関わりがあるので周到な準備が必要となる。

③ 芸大生とセミナー出席者とのつながり。建学理念の一項である国際的視野にたつての展開という精神を、より具現化するためには日頃から、学生達がこの種の企画に迎合出来得る態勢を整える必要がある、学生同志の話し合にスタッフが加わる姿こそ、本来の目的に近づくことが出来るからである。

④ オープンショナル、ツアー。幾日か幾週か続いた合宿に、ミーティングに、実習の場で、交わされた友情や研究に基づいて、より効率よく展開されるべきであろう関西において究明された日本伝統芸術が日本の各地で土俗的にひらかれた文化との間を正しく理解されるために重要な一環であり、そのためには現地において専門講師の手配を行ない十分なものとなるよう努めるべきである。

⑤ 国際的視野の展開を押し進める。米国美術八大学連合と共にある姉妹校の韓国弘益大学など諸外国にこれをより拡大して、相互平等の立場でセミナーや交流展、留学生、交換教授等の着実な制度化の促進が望まれる。

#### 資料1 (アメリカ美術8大学連合名簿)

(THE UNION OF INDEPENDENT COLLEGES OF ART)  
CALIFORNIA COLLEGE OF ARTS AND CRAFTS  
CLEVELAND INSTITUTE OF ARTS  
KANSAS CITY ART INSTITUTE  
MARYLAND INSTITUTE COLLEGE OF ARTS  
MINEAPOLIS COLLEGE OF ART AND DESIGN  
PHILADELPHIA COLLEGE OF ART  
ROADISLAND SCHOOL OF DESIGN  
SAN FRANCISCO ART INSTITUTE

#### 資料2 (受講生名簿)

SMITH, LAURA Age 48 Female, *PRINTMAKING*  
4056 Piedmont Avenue Fine arts  
Oakland, California  
654-8217

Colleges attended : San Francisco City College, Oakland City,  
CCAC, B.F.A. advertising art and print-  
making and M.F.A. in the same fields

Present occupation : Graduate student

Other notes : "I am interested in learning about printmaking  
and that's what I'm doing right now."

FRANEK, R. JOE Age 54 Male, group leader  
4725 Harbord Drive  
Oakland, Ca. 94618

Colleges attended : Doane College, Nebraska, undergraduate  
degree George Washington University, M.  
A. Public Administration Monterey post  
Graduate

Present occupation : Special Assistant to the President, CCAC  
Other notes : 21 years U.S. Navy, estate planning with Mutual



of N.Y. Life Insurance, fluent in Russian language, interested in music

GAINES, MARTA Age 45 Female, Fine Arts

1029 Laurent Street  
Santa Cruz, California 95060  
426-6834

Colleges attended : Fort Worth Art Center, U.C. at Santa Cruz, U. of Mexico

Present occupation : local artist

Other notes : Watercolor, main body of work, feels an affinity with Japanese watercolors

GROWDEN, JIM Age 28 Male, Fine Arts

269 4th Ave. Apt. 3  
San Francisco, Ca. 94118  
668-9572

College attending : San Francisco Art Institute

Other Schools attended : B.A. Western Michigan University in art education

Occupation : Student

Other notes : Sculpture in wood and steel, pieces usually longer than they are high.

NELSON, ART Age 30 Male, Crafts

4957 Desmond Street  
Oakland, Ca. 94618  
654-3584

Colleges attended : University of Colorado, B.A. art education and psychology CCAC, MFA, ceramics

Present occupation : Assistant professor, CCAC

Other notes : One man shows : Wisconsin State University, Colorado State University, Shows : California Crafts VI, Young California Sculptors, Craftsman De Young Museum, Awards De Young Museum, Colorado Inner Collegiate, Member : Delta Phi Delta, National Art Honorary, S.F. Potters Association.

MOYA, SAM Age 27 Male, Crafts

4957 Desmond Street  
Oakland, Ca. 94618  
654-3584

Colleges attended : Hartnell Junior College

San Francisco State  
CCAC, B.A., Masters in Textiles, teaching credential

Present occupation : Teacher secondary school  
free lance work and commissions

Other notes : Granted several awards, local and regional shows in Berkeley, Sacramento, Richmond and San Francisco, National shows : "Young Americans 1969", The Museum of Contemporary Crafts of the American Craftsmen's Council, New York. (Circulating to National Museums and University galleries from 1969-1971)

PERLMAN, ELLEN Age 22 Female, Crafts

2234 Haste #6  
Berkeley, California  
845-2140

Colleges attended : Columbia University Earnard College, University of California, CCAC (presently enrolled)

Present occupation : Student

Other notes : Interested in non woven textiles ; interest in Japanese textiles

FUNG, DOROTHY Age 22 Female, Crafts

225 Fifth Avenue  
San Francisco, Ca.  
751-7533

Colleges attended : San Francisco City College  
San Francisco State University-graduation fall 1972

Present occupation : Student, part time work in hospital

Other notes : Major in Ceramics, minor in textiles

TARTELL, ALYCE Age 22 Female, Crafts

2216 Parker Street  
Berkeley, California  
548-5837

Colleges attended : Philadelphia College of art (3 years, 1 year majored in sculpture, 1 semester in filmmaking, 1 semester ceramics

Present occupation : Student

Other notes : "My main interest is ceramics ; it was oriental ceramics which inspired me and made me see it as a fine art. I plan to do both utilitarian and sculptural ceramics. Some of my other interests are : painting, filmmaking, zen, and the Women's Liberation movement. I hope to get a Master's degree in ceramics.

CHANDLER, GEOFFREY Age 21 Male, Fine Arts

228 Westridge Drive  
Portola Valley, California 94025  
854-3984

Colleges attended : Colorado Mountain College, CCAC (pres-

ently attending)

Present occupation : Student

Other notes : Works in acrylics, oil, water color, drawing, impressed with the work of Ernst Fuchs who is surrealist artist working in Austria

STRONG, JAMES (RANDY) Age 24 Male, Crafts

5914 Rincon Drive

Oakland, California 94611

339-8060

Colleges attended : Diable Valley College, CCAC, graduated 5/72 with concentration in glass blowing

Present occupation : in process of starting glass blowing business

資料3 (特別講座日程表)

7. 16	大阪着 (JAL 119便) 16.55PM 直ちに宿舎に入る 18.30PM
7. 17	午前中休養 午後6時 歓迎夕食会 於宿舎 学長挨拶・受講生代表挨拶・スタッフ紹介・ 受講生紹介 夕食後映画・「京都」上映 9.00PM 解散
7. 18	墨書実習 (9.20AM~12.00) 全員受講 津高和一教授 演習 (1.00PM~4.00PM) 全員受講 松村 寛教授
7. 19	専攻別に分れ, 制作実習または演習 9.20AM~12.00 1.00PM~4.00 美術コース 津高和一教授・森 泰教授 泉 茂教授・矢野正治助教授 工芸コース 本野東一教授・森 淳教授 柳原睦夫助教授・那須珠実講師 デザイン コース 西脇友一助教授・伊藤 茂講師 北端信彦講師・宮畑岳司講師
7. 20	講義 9.20AM~12.00 中根金作教授「日本庭園」 1.00PM~4.00 山口宏助教授「日本の伝統建築」
7. 21	京都見学 全員 「桂離宮」「御所」ほか 引率 中根金作教授・山口 宏助教授
7. 23	京都見学 友禅 (森口華弘氏宅, 羽田登喜男 氏宅), 筆, 硯, 紙, 香 (鳩居堂) 山田雅楽器, 宮脇売扇庵, その他
7. 22	自由制作
7. 24	制作実習または演習, 各専攻別

7. 25	制作実習または演習, 各専攻別
7. 26	制作実習または演習, 各専攻別
7. 27	講義 9.20AM~12.00 早川良雄教授「日本の色とかたち」I 1.00PM~4.00 岩宮武二教授「日本の色とかたち」II
7. 28	京都見学 清水六兵衛氏工房, 裏千家茶室, 南禅寺, 龍村等見学 引率 村松 寛教授・本野東一教授 柳原睦夫助教授・岩宮武二教授
7. 29	奈良見学 東大寺, 法隆寺 引率 山口 宏助教授
7. 30	自由制作
7. 31	制作実習または演習
8. 1	制作実習または演習
8. 2	パネルディスカッション 3.00PM~5.00 「日本の芸術・伝統と現代」 制作実習による作品展示 表彰式 (優秀作品に対する) サヨナラパーティ 於大阪芸術センター
8. 3~5	オプションルツアー
8. 6	東京発 サンフランシスコ

資料4 (講座に関するメモ)

1. 本講座において受講生に対し, CCACによって, 3単位の単位修得が認められるので, 大阪芸大でも3単位の認定が必要となる。
2. 期間内に何らかの制作実習が可能であれば, 終了後作品展示を行ないたいので, 実施の方向で検討願います。
3. 実習, 講義を通じて, 芸大2号館及び3号館を使用の予定。学生控室も2号館会議室を予定。
4. 学外見学は7月28日(金)に京都見学を予定しているが, 桂離宮及び御所を見学, これは受講生全員を対象としている, そのほか, 専攻別の学外見学を1回~2回を予定している。
5. 本講座に副手(本学の)を積極的に参加せしめるよう各担当者に依頼済, なお, 指導教授の許可のもとに特別に学生を参加せしめることも可能。
6. 開講準備のためのデータが不足がちであるが, 入手次第直ちに担当者に連絡します。なお, お問い合わせ, 連絡等は, 藤井勇(芸大事務局長)または, 高岡正二(短大管理室または大阪音楽センター341-7617, 7497)までお願いします。
7. 今回の講座は, 芸大での初めての試みですので, 何かと不行届があるかと思われそうですが, 今後のためのテストケースとして考えておりますので, よろしくご協力くださる様願います。

(山口 宏)

# 第1回日韓三大学 デザイン・美術交流展報告

1966年私は韓国の地を始めて訪れた。寒い12月の始めで、その日の朝はソウル市で零下18℃だった。今は取りこわされて了ったけれ共、ヨーロッパ風のチョースンホテルの食堂で、二重窓の外にみる庭には李朝時代の建造物が寒々として建っていた。

少し遡ろう。私はブラジルの友人である音楽家 L. C. Vinholes 氏と1962年以來話合った事がある。それは私達芸術に携わるものが国際的に共に集いあって、その道の研鑽にいそむむことで、私は大いに興味を覚えた。勿論そこには音楽芸術も視覚芸術もそして詩の分野も含まれていた。彼は日本の隣国にはえにしの深い韓国があるのにどうしてもと彼等と接触しないのかと語り、韓国の画家李世得氏を紹介された。更に遡って1937年、自由美術家協会が創立された翌年に、私も出品した。その時道を同じくする韓国画家劉永国氏と親しくなったのであるが、それが今回の日韓三大学のデザイン・美術交流展に迄発展する等とは夢想だにできなかったことは当然であろう。その後中村真氏(元大阪芸術大学教授)の紹介で塚本学院浪速短期大学に教鞭をとった。そして翌年(1964年)には芸術大学が生れたのである。1968年私達のグループ ISPAA が韓国ソウルで国際展を開催するため私は訪韓した。当時劉氏は弘益大学に美術科長として席をおいておられた。翌年劉氏から突然学生作品の交流展について相談がきた。おそらくその時点で弘益大学では既に

日本との交流を希望していたと思われる。1970年、大阪芸術大学造形研究室で第1回の夏季ゼミナールが同室の足立真三講師の発案で能登半島を舞台に行なわれ、更に進んで、翌1971年には作品交換展の目的をもって韓国学生との接触をもちたいという話が出た。綿密な案がねられ、直接劉氏に手紙を出した。ここで再び弘益大学との関係が持上ったのである。勿論韓国においては前記李世得氏の力が加味したのはいう迄もない。併し交換展といっても単に造形研究室だけで行なうというには国際間の交流としては少々乍ら枠が小さい。又当方と先方のカリキュラムにも多分に検討の余地がある。そこで百聞一見にしかずとして我々は韓国民芸調査団を組織し、9月1日から10日迄短大、芸大学生合せて60余名が訪韓した。9月6日、その日は暑かった。2台のバスに乗った我々は弘益大学の正門に向った。校門をくぐる。鮮かに「歡迎浪速短期大学・大阪芸術大学」のアーチがつくられていた。教職員一同のねんごろな出迎えをうけ、一行は学長室に落ついた。そして塚本学長の親書伝達式が行なわれ、その席上で私は今回迄のいきさつや、今後の計画予定等を学生諸君の前で語り問うた。後刻、関係教職員と我々の参加教員増田正和、鯛天伸一他等と細かに討議した。その時の交流展開催記録は次の如くである。

1. 形式は両大学共同展とする。
2. 範囲は両大学で各々可能な種類を自由に決定する。



日韓三大学交流展会場（於大阪芸術センター）



塚本英世学長と李大源学長との交換

3. 場所はソウル又は大阪市内の展示場を予め指定する
4. 時期は年1回とし、夏休冬休を利用し、両大学隔年に開催する。
5. 期間は10日内外とする。
6. 交流展開催中に、両大学の教員並に学生の訪問団により交流を行なう。

1972年の入学式に塚本英世学長は李恆寧現総長と、宋在萬企画室長を招待した。ここで我々側は総長との間で日韓デザイン・美術交流展の話が正式にまとまった次第である。そして第1回展は1972年の10月に日本で開催する様決定する迄にこぎつけることが出来た。日本の大阪と韓国のソウルは航空機で現在1時間20分である。今迄はあまりにも遠かった。併し今はもう手のとどくところにある。総長は帰国され、その後国際電話を通じて何回か打合せが行なわれた。我々側に於ては交流展委員が選出され委員会が設けられた。こうして委員による第1回会合が6月27日行なわれ、大方の方向が定まった。

委員・森啓（デザイン科長代理）森淳、本野東一（工芸）津高和一、松井正、持田総章（美術）西脇友一、大高猛（G・D）足立真三、増田正和（造形研究室）岩宮武二（写真）山口宏（建築）委員長・田中健三

1. 展覧会会期・1972年10月14日（土）～24日（火）11日間。
2. 会場・大阪アベノ橋・大阪芸術センター。
3. 出品作品の比率は弘益大学70%、大阪芸大・浪速短

大合せて30%とする。

4. 会場の関係上、弘益大学の作品を優先展示する。
- 10月6日西脇友一助教授が目録作製および韓国側作品撮影のため、弘益大学を訪れた。丁度夏季休暇中であり、お互に何かと不便や誤謬があったけれどもとにかく一段落したわけである。9月初旬韓国側の出品目録が到着した。予定した7対3の比における出品数は40点内外に止っていたけれど、目録によると100号、200号の大作が多い。またジュリーに類する工芸も多い。更に男子学生は2名のみでほとんどが女子学生（12名）だという。教員は李大源学長、閔庚天学生部長、李慶成博物館長の3名に止まった。

10月初旬、荷（作品）が東京についているという報告が入る。学院本部の亀谷総務課長代理はこの点において大いに苦労したことに深く感謝している。即ちソウル→東京→大阪という経路でくるらしい。

10月10連絡・全員13日に到着することはむつかしくなった。旅券と航空座席の都合らしい。12日に李大源学長と学生2人のみ来日という。14日午後1時からの式典とパーティは難しいけれども、も早予定変更は出来ない。作品一切は山口宏助教授により受領手配完了。

10月13日空港に第1陣来日者を迎える。小林康夫助教授をまじえて展示は進められた。夕刻完了、つづいて西脇、増田、山口、私それにデザイン科の西尾直助教授をまじえて第1陣来日者と懇談会をもった。

作品をみて感じたのは韓国作品は表面的には風土性が高く、逆に日本側作品はあまりにも国際的という感じが強かった。

10月14日第2陣到着。午前11時開幕、長かった準備の後、今第1回日韓三大学デザイン・美術の交流展が開催される。ほっとした。塚本英世学長、李大源学長の手によりテープはカットされ、次いで都ホテルで記念式典、後祝賀パーティが開かれた。約450名の参加者という記録がある。

10月16日・大阪芸術大学キャンパス案内。夜は歓迎パーティ。

17日・大阪デザインセンター、松下電器に案内。

18日・奈良近郊および法隆寺案内。

19日・京都修学院および御所案内。

20日～22日・東京行。

23日・サヨナラパーティ。

そして24日帰国されたのである。

以下は出展者名簿である。

(大阪芸術大学)

(浪速短期大学)

教員	専攻
泉 茂	絵画
河合隆三	彫塑(木彫)
山本哲三	彫塑(石彫)
船井 裕	版画
持田 総章	版画
西尾 直	G・D
吉岡常雄	染織
林 康夫	陶芸
岩宮武二	写真
大高 猛	G・D
大槻一夫	I・D

(弘益大学校)

教員	専攻
張 遇 聖	東洋画
千 鏡 子	東洋画

南 寛	西洋画
林 完 圭	西洋画
李 大 源	西洋画
朴 栖 甫	西洋画
崔 起 源	彫塑(鉄彫)
田 磻 鎮	彫塑(石彫)
金 燦 植	彫塑(木彫)
劉 康 烈	版画
元 大 正	陶器
李 富 雄	陶器
金 聖 洙	木漆(木工)

(大阪芸術大学) 学生

家 始 繁 光	美術4 絵画	心を癒やす感覚で
岡 本 勝 利	美術4 彫塑	No. 645
林 弘 之	美術4 版画	Wrinkle, Stripe and wave
佐 坂 幹 子	デザイン研G・D	ドキュメント'72
岡 山 次 男	デザイン2 ID	エレメントによる立体構成
末 永 雅 行	デザイン2 ID	
林 康 治	デザイン3 INTD	Water Display
宮田瑠璃子	工芸4 金工	作品“0”
寒川義崇	工芸4 陶芸	無題
押切隆志	工芸4 染織	両面綴れB
伊藤専子	写真4	砂丘
西川忠利	建築4	阿倍野再開発計画
近藤 明	建築4	
石田哲正	建築4	
太田 徹	建築4	
小林莊十	建築4	
岩尾貴夫	建築4	
大野政夫	建築4	
原田正樹	建築4	
杉田 均	建築4	
西村啓一	建築4	
松倉 均	建築4	
山本恒明	建築4	
山口 登	建築4	

(浪速短期大学) 学生

野々村定雄	デザイン美術2工業工芸	}	ペーパーナイフ
今宮則人	デザイン美術2工業工芸		
久保八寿子	デザイン美術2工業工芸		
和泉真理子	デザイン美術2工業工芸		
出永栄二	デザイン美術2工業工芸		
武本裕達	デザイン美術2工業工芸		壺
竹原良一	デザイン研		裸婦
清水陽一	デザイン研		レコードジャケット

(弘益大学校) 学生

金 汝 喆	東洋画4東洋画	소나기	
姜 仙 玉	美術教育3東洋画	群蟹	
秦 玉 仙	西洋画3西洋画	Answer 72 A, B	
崔 孝 順	美術教育3西洋画	回想	
柳 成 淑	西洋画4西洋画	Sanatorium	
韓 基 柱	西洋画4西洋画	D線앞에서교	
俞 義 実	西洋画4西洋画	残想	
申 京 文	西洋画4西洋画	作品I	
李 原 和	大学院 西洋画	作品己	
金 點 善	大学院 西洋画	無題I	
李 昌 男	彫塑1彫刻	頭像	
姜 大 喆	彫塑2彫刻	女人	
鄭 相 泰	彫塑4彫刻	葡萄	
申 成 完	工芸4 Graphic	松月라울	
嚴 基 浣	工芸4 Graphic	民俗(빛)	
申 慶 喆	工芸4 Graphic	'73 Calendar	
趙 武 光	工芸4 Graphic	民学 (Record Jacket)	
姜 泰 鎬	工芸3陶磁器	鉢	
金 振 宇	大学院陶磁器	茶器	
金 貞 淑	大学院陶磁器	印化紋壺	
金 厚 淵	工芸3 Package	}	Package
李 寬 衡	工芸3 Package		
尹 致 英	工芸3 Package		
金 鍾 男	工芸3 Package	}	Folk Song Carrset
朴 載 秉	工芸3 Package		
尹 賢 喆	工芸3 Package	}	Package
尹 明 玉	工芸3 Package		

柳 明 植	工芸3 Package	}	Carrier Bag
姜 龍 勳	工芸3 Package		
林 熙 安	工芸3 Package		
姜 一 秀	工芸4 金属		Accessory 1 set
廉 昌 雨	工芸4 金属		Spoon
崔 明 充	工芸4 金属	}	목거리
朴 鍾 成	工芸4 金属		
金 元 基	工芸4 金属		
金 蘭 京	大学院染色		Screen
李 英 順	大学院染色		青紅 Tapestry
李 明 秀	大学院染色		壁걸이
金 智 慧	工芸2 立体構成		Composition
金 鍾 洙	工芸2 立体構成		Composition
尹 京 子	工芸2 立体構成		作品M
邊 相 泰	工芸4 木漆		Spoon

日韓交流展を終えて

日本と韓国は近い。狭い海一つ向うに半島として横たわっている。もう何千年もの昔から歴史にもないような頃から民族的に、そして後世には文化的にもそのつながりは深い。今回の交流展は前記のような因果めいた紆余曲折の末、ようようにまとまった交流展であるが、その底に流れているものはやはり両国間の深い強いつながりであろう。現実には、これは決して只今始まったことではない。私達は協力してこれからの彼我共々の文化をつくりあげたいものです。今回の作品展は当然の結果として表面的には大きな差異がみとめられ、これは若い世代間に現在の交流のなかった大きなあらわれであると思う。

私が過去、訪韓した折に感じた民族や風土の違いがこれらの作品上にもはっきり出ていた。しかし日本側作品はあまりにも国際化されすぎている。日本人の技術は過去から完成された美しさを常に願っている。粗野な韓国作品とは全く対照的な感を深くした。しかし韓国側作品中には工芸の分野で銀器における伝統の美が強い。更に深い交流が期待されるこの催しも来年は日本から韓国へ向う。そして愈々文化上の深い絆をお互が保つよう担当者として強く願うものである。(田中健三)

# Documents of Modern Art 2

## デ・スティーール

### 第 I 宣言 (1918)

1. 古い時代意識と新しい時代意識とがある。  
古いのは個人的なものへ向う。  
新しいのは普遍的なものへ向う。  
個人的なものとの争いは、世界戦争にも現代芸術にもみられる。
2. 戦争は古い世界を内容ごと、つまりあらゆる分野における個人的なものとの支配を破壊する。
3. 新しい芸術は、新しい時代意識が含むものを、つまり普遍的なものとの均衡関係を明らかにした。
4. 新しい時代意識は、すべてに、外面的な生活にも、実現しようとしている。
5. 伝統、ドグマ、個人的なもの（自然的なもの）の支配は、この実現を妨げている。
6. それゆえ、新しい文化の創始者たちは、芸術と文化の改革を信じるすべての人に呼びかけて、この発展を妨げるものをなくそうとする。ちょうど、新しい造形芸術において——自然形態を廃棄することによって——純粋な芸術表現、すべての芸術概念の最終結論を妨げるものを排除したように。
7. 現代の芸術家たちは、全世界において一つの同じ意識にかりたてられて、精神の領域で個人主義と恣意の支

配に対する世界戦争に参加してきた。それゆえ、彼らは生活、芸術、文化における国際的統一の形成をめざして精神的にせよ物質的にせよ、戦っているすべての人々に共感をもつ。

8. この目的で創始された《デ・スティーール》という機関は、新しい生活観を明らかにすることに貢献せんとする。すべての人々との協力は以下によって可能である。

9. I. 賛成の意志表示として、氏名（正確に）、住所、職業を（編集部宛に）送付すること。

II. (批評、哲学、建築、科学、文学、音楽など、複製によっても) 非常に広い意味で月刊誌《デ・スティーール》に寄稿すること。

III. 《デ・スティーール》に公開された意見を、他国語に翻訳し、広めること。

同人の署名：

テオ・ヴァン・ドゥースブルフ 画家

ローブ・ヴァン・トッフ 建築家

ヴィルモス・フッサール 画家

アントニ・コック 詩人

ピート・モンドリアン 画家

G・ヴァントンゲルロー 彫刻家

ヤン・ウィルス 建築家

(《デ・スティーール》第II巻第1号, 1918)

## 第II宣言 (1920)

### 文学

現代文学の文章構造は、かつての弱々しい世代の甘美な感傷でいまなお生きている。

### 言葉は死んだ

言葉の自然模倣 劇言葉の映画

本の造り手がわれわれにそれを提供する

メーターで キロで

それはわれわれの生の新しく大胆な飛躍を含みはしない

### 言葉は無力だ

息の切れた 感情に満ちた詩

〈私〉や 〈彼女〉

つねに 至るところで

とくにオランダで

それは 余白を恐れる個人主義の影響をうけて

老化した時代にあふれた残滓の激昂の中で

使われる

それはわれわれに嫌厭を催させる

現代の小説家の心理

単に個人的な空想力に基づいている

心理分析過程

および閉鎖的な能弁

それは言葉の真の意義をも破壊してしまった

一行一行綿密に並べられた文章

いつも前向きの無味乾燥な言廻し

これまでの人生作家が

自己の限られた経験を見せびらかすのに使った

それはまったく無力だ

現代社会の経験を描写することもできない

古い人生観と同じく 書物は

長きに亘って 時間に基づいてきた

それは 素材の広がりをもつ

新しい人生観は

奥行 と 緊張力に基づいている

これを われわれは詩文学にも求める

文学的に多様な出来事を

周囲縦横われわれによって

造形する

必要なのは 言葉を

音の点でも思想内容の点でも

造りかえることだ

これまでの詩文学では

個人的で副次的な感情の支配によって

言葉に固有の意味が破壊されたので

次のわれわれの自由になるすべての手段によって

文章論

韻律論

印刷方法論

算術

正字法

新しい言葉の意味 新しい表現力を再建したい

韻文と散文の間の分裂は続いてはならない

内容と形式の間の分裂は続いてはならない

現代の文士にとって形式は直接精神的意味をもつ

彼は事件を描写しないだろう

どんな風にも描写はしないだろう

彼は書くのみだろう

言葉で出来事の全体を再成するだろう

それは内容と形式の統一造形だ

世界の精神的革新に

協力する凡ての人の道徳的芸術的支持をここに期待する

ライデン・オランダ 1920年4月

テオ・ヴァン・ドゥースブルフ／ピート・モンドリアン  
／アントニ・コック

《デ・スティール》第III巻第6号, 1920)



### 第III宣言——新しい世界造形のために

《デ・スティール》(1921)

いま、新しい世界造形が始まった。

資本家は欺瞞者だ。しかし、社会主義者も欺瞞者だ。前者は所有することを願う。しかし、後者も所有したいと願う。前者は多くの金銭、多くの人間、多くのピフテキを呑み込むことを欲する。しかし、後者は前者を呑み込むことを欲する。一体、もっとも悪いのは誰か。〔いづれにせよ〕そのようなことはうまくいくだろうか。われわれにとっては、まったくどうでもよいことだ。

われわれの知っているのは唯一つ、精神の持主は誠実であり、ただ与えることのみ欲するということだ。彼らは、あらゆる国のあらゆる民族に現われている。彼らは欺瞞的な振舞なぞやらないし、互いに兄弟とか、先生とか、同志なぞとは呼びあわない。

彼らは精神の言葉を話し、この言葉で互いに理解しあう。この世界の人々は、セクトも、教会も、学校も作らない。

古い世界では、精神的集中(キリスト)と物質的集中(資本主義)が所有であり、全体が展開していく軸であった。いまや、精神は分散している。だが、精神の持主は結びついている。内面的に。

もはやヨーロッパには逃路はない。集中と所有、精神的ならびに物質的個人主義は、古いヨーロッパの基盤であった。ヨーロッパは自らそこへ閉籠ってきた。もはやそこから出ることはできない。ヨーロッパは没落する。われわれは静かに傍観する。たとえ出来るとしても救いたいとは思わない。この老娼婦の寿命を延ばしたくはない。

すでにわれわれの内には新しいヨーロッパが始まっている。笑うべき第一、第二、第三社会主義インターナショナルはただ外面的にすぎなかった。それは言葉だけから成立しているにすぎない。精神のインターナショナルは内面的であり、言葉では表明されない。言葉で成立しているのではなく、創造活動と内面の力で成立している。精神力である。それによって新しい世界図式が作ら

れるのである。

われわれは諸民族に、《われわれと団結しよう》とか《連携しよう》とか呼びかけはしない。何も呼びかけないのだ。われわれと連携する者は、初めから精神に耳を傾けること、そうしてのみ、新しい世界の精神体が形づくられることを、われわれは知っている。

働こう！

《デ・スティール》第IV巻第8号、1921)

### 〔第IV宣言〕

#### 国際進歩的芸術家同盟に対するデ・スティール・グループ(オランダ)の弁明(1922)

I. 私はここに、オランダのデ・スティール・グループを代表して発言する。このグループは、近代芸術に結論をつける、つまり、一般の問題を実践で解決する必要から作られたものである。

II. われわれにとって重要なのは造ること、つまり、その手段を、統一をめざして組織づけること(造形)である。

III. この統一は、表現手段において主観的放恣を抑えてのみ可能である。

IV. われわれはすべての主観的な形態選択を放棄し、客観的普遍的造形手段の使用に備える。

V. この新しい芸術思想の結論を怖れない人々を、われわれは進歩的芸術家と呼ぶ。

VI. オランダの進歩的な芸術家たちは、最初から国際的観点に賛成してきた。戦争中もである。(1917年、スティール合本I、はじめに、を参照)

VII. この国際的な見地は、われわれの仕事そのものの発展によって与えられた。また、実践からも生まれた。他の諸国の進歩的な芸術家たちの殆どによる発展によっても、同じ必要性が生まれている。

VIII. すべての国で(科学、技術、建築、彫塑、絵画、音楽などにおいて)同じ問題が展開していることを確信して、われわれは1918年に第I宣言を発した。

IX. この宣言は次のとおりである。(第I宣言省略)

X. この宣言は、画家、建築家、彫刻家、詩人という

造形労働者に共通する信念から生まれ、すべての国の進歩的な芸術家たちの間に反響を呼び起した。これこそ、国際的な組織が結成可能で必要だという証拠である。この組織を実践し、協力するために、私はここへやってきたのだ。

デュッセルドルフ、1922年5月30日

署名 テオ・ヴァン・ドゥースブルフ

《デ・スティール》の創造的主張

1. 展覧会の廃止。それに代って、全体活動のための示威空間。(拍手)
2. 創造の問題について国際的な意見の交換。
3. すべての諸芸術のための普遍的で一義的な造形手段の発展。
4. 芸術と生活の分離の廃止。(芸術は生活となる。)(拍手)
5. 芸術家と人間の分離の廃止。

説明

第1回国際進歩的芸術家会議の構成主義者の国際的分派の説明。

われわれは、国際的分派を結成しようと、堅い意志をもってデュッセルドルフへやってきた。そこでは次のことが明らかになった。

同盟

I. 組織の基礎として、同盟創設の呼びかけは、〈国際的な人物の暖かく血のかよった交流関係〉をうたう。

II. 同盟は、経済的利益を代表する労働組合を課題とするのか、一定の文化的関心の実践機関としての経済的装置となるべきなのか、その本来の目的については完全に不明瞭である。

III. 〈進歩的芸術家〉という概念について定義がない。この種の問題は、個人がどのような仕方でも芸術の問題に対するかはまったく個人の問題である、という理由で、議事日程にはのせられなかった。

IV. 同盟は、その創設宣言からわかるとおり、主として国際的な絵画展という企画をめざす一連の事業を用意

した。それに応じて商業的植民政策を打出す計画である。

われわれ〔注 上の国際進歩的芸術家同盟の意見に対するデ・スティールの意見〕

I. 善意は綱領ではないし、従って、組織の基礎としても役立たない。まして、それが会議の中で反対に対して行われるべきときに、拒否されるならば、なお更である。

II. われわれにとって明らかなことは、まず、芸術の問題について一定の立場を決定しなければならないこと、それと結びついてのみ、経済的問題は役割を演ずるということである。

III. われわれは進歩的芸術家を次のように定義する。すなわち、芸術における主観の支配を否定し、それと戦い、自己の作品を抒情的な恣意にもとづいて造らず、一般に理解しやすい表現への手段を組織的に編成することによって、新しい造形の原理にもとづいて制作する人である。

IV. われわれは、ものを互いに無関係に並置して扱う雑誌のような現今の芸術展覧会を否定する。今日われわれはなお、われわれを要しない社会とまだ存在しない社会との間に居る。われわれの考える展覧会とは、われわれが実現したいと思うもの(設計、計画、模型)や実現したものの展示会だけである。

以上の説明から、国際的進歩的芸術家は次の基礎にのみ基づきうることは明らかである。

a) 芸術は科学や技術と同じく一般生活の組織方法である。

b) 芸術は今日、世界の現実に対置する夢であることを断念し、宇宙の神秘の発見手段となることを断念すると判断する。芸術は、人間性の発展を組織づける創造的エネルギーの一般的現実的表現である。つまり、一般的労働過程の道具である。

c) これを現実に置き換えるには、闘わなければならない。この闘争のために人間は組織されなければならない。こうしてはじめて、集団的エネルギーが自由と

なる。こうして原理と経済が統一されるのだ。  
個人的態度の支配によって国際的進歩的連帯感はこの  
会議の構成員ではつくり出せないことが、会議の進  
行から明らかである。

デュッセルドルフ 1922年5月30日

テオ・ヴァン・ドゥースブルフ

エル・リシツキー

ハンス・リヒター

《デ・スティール》第V巻第4号, 1922)

注 ドゥースブルフの出席していた国際進歩的芸術家会議

## 構成主義者国際的創造的労働共同体

(1922)

### 構成主義者

普遍的な表現手段による現代の時代意識に適した生活  
の新しい造形。この表現手段の論理的に明快な使用。す  
べての主観的で主に感情に向う芸術生産に反対。

構成的、つまり（すべての造形問題を含む）実際の課  
題の実現。近代の労働手段の精神で。創造的だが、主観  
的に狭い即興性に反対。

### 国際的

さまざまな国のさまざまな条件の下での同じ信念。

### 創造的

造形——原則的に全体としての生活にのみ関係する。  
創造的、つまりその結果（新しい材料の発明、発見を含  
めて）現実生活を本質的に作りかえるもの。

すべての事物は要求だ。

新しい要求を掲げず、新しい可能性を作らずに、すで  
に与えられた結果を使用することに反対。

### 労働共同体

われわれの労働力の節約。

現代生活の課題の遂行には、個人の先導はもはや十分  
ではない。集団的協同作業が実際に必要である。（近代  
的な組織の方法）

創造活動の組織づけによって、すべての現実的課題は

可能であり（個人的労働分野の拡大）、個人の労働力が  
高められる。

この基礎の上に立ってのみ、創造的国際活動を形成す  
ることが可能である。

すでに今日実際の課題を解決するという要求と並ん  
で、生活のために現実的なわれわれの仕事が有効である  
ことを来たるべき世代に示し、過去の時期の個人主義的  
個別生産が無効であることについて彼らに説明すること  
がこの国際的活動の課題である。

（一品制作品については、それが現実生活にまだ実現  
していない要求を含む限り、われわれは問題にする。）

従って、この国際活動は（ヒューマニスティックある  
いはその他の性格の、〈一般の人間愛〉の、等々）何ら  
かの感情根拠に依拠するのではなく、科学や技術と同じ基  
本的な無道徳的な前提に、個人的直観的ではなく集団的  
創造的に反応する必要に基づく。

われわれの個性の開発、完全な展開のために、われわれ  
は（すべて）創造活動を組織づけなければならない。

この国際的活動を組織として実現するために、すべて  
の国の、意見を同じくする者がすべて直ちに団結するこ  
とが必要である。

協力へ賛成の人、提案のある人は、本部へ書き寄せて  
ほしい。

ヴァイマル, 1922年9月

### 臨時管理委員

テオ・ヴァン・ドゥースブルフ（オランダ）

ハンス・リヒター（ドイツ）

エル・リシツキー（ロシア）

カレル・メース（ベルギー）

マックス・ブルヒャルツ（ドイツ）

《デ・スティール》第V巻第8号, 1922)

## デ・スティールについて

1917年、テオ・ヴァン・ドゥースブルフ（Theo van  
Doesburg 1883-1931）の努力によってオランダに結成さ  
れたデ・スティール（De Stijl）は、1920年ごろから舞  
台を国際の場に移し、1922年にはドイツに《構成主義者》

の団結を成功させた。しかし、その後1925年にはピート・モンドリアンが仲間から離れ、ドゥースブルフは《要素主義》を唱える。1928年にはシュトラースブルクに《アウベッテ》レストランのインテリアが完成したが、1931年にはドゥースブルフは病気で死に、グループは中心人物をなくして自然解消する。

このグループには上記二人の中心人物のほかに、建築家エーステレン、オウト、家具デザイナー リートヴェルト、彫刻家ヴァントングルロー、画家ヴァン・デル・レックなどがおり、その多彩な活動を思わせる。しかし運動としてのデ・スティールはほとんどドゥースブルフ個人のものであった。

国際的な舞台でのデ・スティールに目を移せば、それは所謂《幾何学的抽象派》の一派であり、同じくそれに属する《構成主義》や《バウハウス》との影響関係が問題になる。ことに後者との関係は、従来論争のまとなっており、バーのように簡単に「バウハウスは、…デ・スティールをこえた」とは言えない。バウハウスのシステムにみられる限定性は、ここにはない。デ・スティールには、ゼヴィがポエチカと呼んだものがある。それは《構成主義》の幻想的なもの（例えばチェルニコフ）や《シュプレマティズム》のそれに通じるものでもある。

そのようなデ・スティールの傾向は、しかし、宣言からはあまり窺えない。宣言はその性格上、あまりに攻撃的で、独断的である。それは仕方ないことである。

運動としてのデ・スティールにとって最大の利点は、同名の雑誌《デ・スティール》を発刊しつづけたことである（1917—1931）。オランダ語のみの論文もあるが、多くは、とくに宣言類はドイツ語、フランス語のテキストが並べて印刷され、国際的な役割をよりよく果たした。《エスプリ・ヌーボー》がフランス語のみであったのと好い対照を示している。

今回は第Ⅰ～Ⅳ宣言と構成主義者労働共同体宣言を訳した。テキストはいずれも1968年に復刻された《デ・スティール》による。—De Stijl, Complete Reprint 1968 Amsterdam, Den Haag, 2 Bde. この内、すでに日本語訳のあるのは、第Ⅰ宣言および第Ⅳ宣言の一部で、いずれも、《世界建築宣言文集》（阿部公正訳、彰国社、1964）

にのせられている。

デ・スティールの宣言に類するものは、このほかに第Ⅴ宣言、要素主義宣言などがある。このうち、前者は上記文集にのっているもので、参考にされたい。後者など運動後半のものについての紹介は次の機会にゆずりたい。

これらのなかで注記しておく必要のあるのは、第Ⅱ宣言（文学宣言）であろう。ドゥースブルフが、I. K. ボンセットとか、アルド・カミニというペンネームでダダ風の詩を書いていたことは当時も知る人は少かった。（ついでながら、ドゥースブルフというのもペンネームであって、彼の本名はC. E. M. キュッパーという。）

1922年デュッセルドルフで《国際進歩的芸術家会議》が開かれ、続いてヴァイマルで《構成主義者大会》が開かれた。同じ年ベルリンでは《ロシア美術展》が開かれ、革命前後の新しい芸術傾向が展示された。それまで表現派の風靡していたドイツはここに一挙に、前衛派の、ことにダダイスムや構成主義の中心地域になった感がある。ドゥースブルフがここでも積極的に活動したことは記録にみえるとおりでである。

（翻訳、解説担当 宮島久雄）

## 「劇と評論」について

杉野 橘 太 郎

ここに述べる「劇と評論」は、恐らく戦後派の若い人々の間ではその名さえ知られていないかも知れない。然し一度新劇の歴史を繙こうとする者は、「劇と評論」という新劇の同人雑誌が如何に新劇史上特異な地位と意義とをもっていたかを認めざるを得ないだろう。特に新劇の事実上の開拓者、父ともいわれる小山内薫はこの誌の発刊（大正十一年六月）とは重要密接な関係があるばかりか、昭和三年十二月彼の死に到るまでは小山内は事実上この誌の編輯代表として、彼の土方与志を助ける築地小劇場での新劇実際運動と並行する文筆活動にも全力をあげている。この指導下で当時の歴史的な新劇運動の主流と結ばれているばかりでなく、売らんがための卑俗な読物雑誌たることを排し、常に真面目な新劇運動の研究啓蒙機関としての態度を変えず、小山内薫の生存中は勿論、その後参加した同人は常に我国新劇運動の中心に立つ者のみによって集結されている。

又、本誌の寄稿には小山内薫自身外国戯曲の翻訳やその研究解説を發表し、同人外からも有名人として、新関良三、永井荷風、池田大伍、吉井勇、岡鬼太郎、林和などの幾多の特別寄稿を得ている。

「劇と評論」は、敬畏する指導者小山内薫の昭和三年十二月の急死によって、一時休刊するの止むなきに到ったが、翌昭和四年三月「小山内薫追悼号」を出すと共に約三年間の休刊状態が続いた。昭和七年五月「復活再刊号」

を出し、戦前には支那事変の苦況下を何とか続刊存続し得たが、昭和十二年一月にはさし迫る戦時諸事統制下、遂に休刊せざるを得ない状態となった。以来三十一年九ヶ月の睡眠状態にあった「劇と評論」も、大戦が休戦して既に二十三年経過した昭和四十三年に、幸いにも健在であり得た旧同人十八名により、新に再復刊をする運びとなった。今回戦後の復刊の年数を算入し、創刊の大正十一年六月から数えると、今日まで五十一年となるが、実発刊年数とすると通巻十六年となる。

この間、経済的に苦しい代々の発行所変更は十一回に及び、実に幸いなるかな尚その伝統の命脈を存続している。

この間、同人として参加した演劇人は次の五十九名に及び、いずれも演出・舞台美術・戯曲・評論の分野で活躍をしたベテランであり、この約半数は今日も尚第一線で指導的役割を演じている。その氏名を五十音であげておく。

青江舜二郎、青柳信雄、伊藤熹朔、伊藤基彦、巖谷三一(楨一)、上田文子、内山佐平(理三)、宇野信夫、遠藤慎吾、大江良太郎、岡田八千代、岡本薫、尾澤良三、小野金次郎、小山内薫、金子洋文、川口松太郎、北村喜八、北村小松、北村寿夫、木村修吉郎、向坂文吉、越重夫、後藤武雄、児玉琢爾、桜田常久、菅原卓、菅原太郎、杉山誠、杉野橘太郎、鈴木英輔、鈴木泉三郎、瀬戸英一(初



代), 千田是也, 高橋邦太郎, 竹越和夫, 竹下英一, 田島淳, 立石美和, 田中総一郎, 田村武敦, 千葉昭, 鴫田英太郎, 遠山静雄, 中井駿二, 中川龍一, 西村晋一, 能島武文, 野淵昶, 長谷川巳之助, 八田元雄, 番匠谷英一, 坂東三津五郎(八代目), 堀正旗, 本庄桂輔, 松田伊之介, 水木京太, 八住利雄, 吉田謙吉, (以上59名)。

○

以上の同人の「劇と評論」への執筆は勿論, 前記の有名人の執筆等は, わが国新劇発展途上で重要な記録である。新劇の歴史を調べたいと思う者は「劇と評論」を無視することは出来ないだろう。然し, 戦後の昭和四十三年十月の再復刊は別として, 戦前の大正十一年六月の創刊から昭和十二年十二月の休刊までの通年十五年, 実通巻十二巻, 発行冊数百十三冊の「劇と評論」の揃いに目を通し得ることは, よほどの特殊な図書館か, 演劇研究家の内の偶然の所有者に依頼して手にする以外に道はない。世界戦争による空襲火災や疎開によって大部分の所有者は或は消失し, 或は焼いてしまっているからである。然し筆者の内, 杉野は戦前・戦後を通じて本誌の同人として本誌を殆んど完全に所有して焼失からもまぬがれた。それでも戦前分の内二冊の欠冊があったが, 幸いにも池田市の池田文庫にそれがあつたことを知り, これによって本稿「劇と評論細目」を完成することが出来た。

「劇と評論」五十年の発展過程に就ては次の文献をお読みいただき度い。

杉野橘太郎「劇と評論」通巻十年回顧, 劇と評論, 第十一巻第一号, 昭和十一年一月。

田島淳 劇と評論・十二年史(一), 「第一次 劇と評論の想ひ出」, 劇と評論, 第十二巻第六号, 昭和十二年六月号。

北村喜八 劇と評論・十二年史(二)「大震災前後」, 劇と評論, 第十二巻第七号, 昭和十二年七月号。

北村寿夫 劇と評論・十二年史(三)「憶ひで」, 劇と評論, 第十二巻第八号, 昭和十二年八月号。

巖谷三一 劇と評論・十二年史(四)「歌舞伎出版部時代(その一)」, 同(五)「同題(その二)」, 劇と評論, 第十二巻第九号及び十一号, 昭和十二年九月及十一月号。

「〈劇と評論〉五十年の歴史」, 宇野信夫「私の編集時代」, 向坂文吉「思い出すこと」, 遠藤慎吾「同人になった頃」, 大江良太郎「瀬戸さんのこと」。劇と評論, 第十六巻第一号, 五十周年記念号, 昭和四十六年九月号。

今回の「細目」は戦前刊行の通年十二年百十三冊に限定したので, 次の「年次表」を参考にしていただきたい。

「劇と評論」年次表

	巻	発行年月	冊数	編集者	発行所
戦前 (月刊)	I	大正11・6—12	7	田中総一郎	玄文社
	II	大正12・1—9	9	同上	同上
	III	大正15・6—12	7	小山内 薫	歌舞伎出版部
	IV	昭和2・1—12	12	同上	1—8 同上 9—12 劇と評論社
	V	昭和3・1—7 9—12	10	同上	1—7 同上 9—12 青香社
	VI	昭和4・3	1	竹下英一	映画世界社
	VII	昭和7・5—12	8	同上	日日書房
	VIII	昭和8・1—12	12	1—3 同上 4—12 瀬戸英一	1—5 同上 6—12 映画世界社
	IX	昭和9・2—12	11	2—7 本庄桂輔 8—12 宇野信夫	2—7 同上 8—12 劇と評論社
	X	昭和10・1—12	12	1—3 同上 4—12 鈴木英輔	1—12 同上
	XI	昭和11・1—12	12	1—10 同上・杉野橋太郎 11—12 遠藤慎吾	1—10 同上 11—12 双雅房
	XII	昭和12・1—12	12	1—8 同上 9—12 同上・竹越和夫	1—4 同上 5—12 相模書房
計	12	通年12年 113ヶ月	113	10名	10回変更
戦後 (季刊)	XIII	昭和43・10	1	田島 淳	劇と評論の会
	XVI	昭和44・3・8・11	3	同上	同上
	XV	昭和45・5・8 46・4	3	同上	同上
	XVI	昭和46・9 47・4・10	3	同上	同上
	以後続刊中				

# 「劇と評論」細目

清水芳子編

## 解説

1 「劇と評論」は、大正11年6月に創刊され現在なお続刊中であるが、この雑誌の果たした役割から考えて一応戦前で区切るのが妥当と思われ、この細目においては戦前までを扱った。

創刊以来、昭和12年12月に「現時の種々な情勢」（休刊の辞、劇と評論・昭和12年12月）を一因として突如休刊のやむなきに至るまで、通算16年の間に大震災と小山内薫の急死によって夫々約3年の空白があるが、月刊をたてまえとして通巻12年、冊数にして113冊を数える。最初玄文社を発行所として出発したこの雑誌は、この間に発行所が変ること10回、参加した同人は59名に及び、また同人以外の寄稿者も多数にのぼる。

大正11年6月～大正12年9月すなわち創刊号から大震災までを第一次、大正15年6月～昭和4年3月すなわち再刊第1号から小山内薫追悼号までを第二次、昭和7年5月～昭和12年12月すなわち復刊第1号から戦前の終刊までを第三次「劇と評論」と呼ぶ。

2 第一次「劇と評論」は、玄文社から発刊された。（「演芸画報」に対抗して創刊された「新演芸」も玄文社を発行所としていた。）玄文社から発刊されるにつき、同社内から長谷川巳之吉、鈴木泉三郎、内山佐平（理三）、社外から田中総一郎、能嶋武文ら5人が同人となり「劇

の世界をよりよくする」（瞳人語、劇と評論・創刊号）という趣旨のもとに、同誌は誕生したのであった。この雑誌が誕生するについては、小山内薫の積極的な提言によるものか、あるいは小山内薫に師事していた田中総一郎を通じて助言を得たのかは詳らかでないが、いずれにせよ小山内薫の指導があったことは十分に考えられる。

当初、田中総一郎が編輯上の仕事をひきうけていたとはいえ、5人の共同責任による編輯を行っていたが、大正12年2月号以降は編輯の一切の責任を田中総一郎一人が負うことになる。それは長谷川巳之吉の玄文社退社、鈴木泉三郎の病氣、経営不振などの理由から、創刊の翌年早々に廃刊が取沙汰されたが、「新演芸」の主筆であった岡村柿紅の肝入りにより田中総一郎に一任することによって、存続されることになったからである。この時から、同人形式は一時くずれたが、小山内薫との関係は一そう緊密なものとなる。

大正12年8月まで遅刊休刊もなく順調であった同誌は、9月1日の大震災によって思わぬ中絶を余儀なくされ、赤字つづきにもかかわらず支援してくれた玄文社からの刊行は同年9月号をもって終り、第一次「劇と評論」は廃刊となる。

3 第二次「劇と評論」は、〈小山内薫編輯〉をはっきりと掲げ、小山内薫を中心とした同人雑誌として出発する。再刊第1号に小山内薫は「『劇と評論』を吾々の手



で復興しようという計画は、余程前からあった」と記しているが、「吾々」とは、杉野橋太郎によれば「小山内薫先生自身、それから北村喜八、北村寿夫、北村小松、田島淳、田中総一郎、竹下英一、鶴田英太郎、高橋邦太郎、八田元夫、立石美和、上田ふみ、川口松太郎、巖谷三一、岡田八千代等の同人であった」（「劇と評論」通巻拾年回顧、劇と評論・昭和11年1月号）とあるように、同誌は小山内薫に師事する人たちの集りであった戯曲研究会を母体として生れたのである。

歌舞伎出版部から発刊されることになり、歌舞伎出版部との交渉・連絡は当時松竹に勤めていた巖谷三一が当たった。だが、やがて売れないという理由から歌舞伎出版部を離れて自営しなければならなくなり、昭和2年9月号から翌年7月号までは劇と評論社発行とし、印刷・発売は原始社が引き受けてくることになる。だが、8月に同社が廃業するに及んで、昭和3年9月号から同年12月号まで、清香社から発行された。

編輯上の仕事は、小山内薫をたすけて主として前半を田中総一郎が、後半を竹下英一が担当した。

この期においては、月刊というたてまえが、2度くづれている。1度は小山内薫がソヴィエトを訪問して留守であったため、昭和3年2月号を休刊し、翌月〈3月特別号〉を合併号として出している。もう一度は、原始社がつぶれて清香社に移った時期にあたる8月号が休刊となっている。

昭和3年12月に小山内薫の急死にあい、同人は「劇と評論」の刊行を12月号をもって中止せざるを得なかった。その後2ヶ月の準備期間をかけて、〈小山内薫追悼号〉を昭和4年3月に映画世界社から発刊して、第二次「劇と評論」は終わった。

4 第三次「劇と評論」は、3年2ヶ月の休刊の後、昭和7年5月号を復刊第1号として再刊された。杉野橋太郎によると「発行所は日日書房、総輯には、旧同人竹下英一が当り、同人には旧同人から巖谷三一、川口松太郎、高橋邦太郎、田島淳、竹下英一、北村小松、北村喜八、北村寿夫等が参加し、新同人としては伊藤薫朔、番匠谷英一、西村晋一、堀正旗、本庄桂介、遠山静雄、大江良太郎、小野金次郎、吉田謙吉、中井駿二、中川龍一、野

淵昶、八住利雄、青柳信雄、桜田常久、瀬戸英一、千田是也、菅原卓等が加った。同人は今日まで前記の内から西村、堀、竹下、遠山、川口、吉田、高橋、中井、中川野淵、八住、桜田、北村(小松)、北村(寿夫)、千田、菅原の16名が同人を退き、新に杉野橋太郎、木村修吉郎、宇野信夫、鈴木英輔、岡本薫、千葉昭、向坂丈吉、竹越和夫、伊藤基彦、尾沢良三、田村武敦、児玉琢爾、越重夫、菅原太郎、遠藤慎吾の15名が加った」とある。その後、昭和11年2月に青江舜二郎と大橋武彦、10月に脇屋光伸、浅野武男、松田伊之助らが加わり、5月には宇野信夫が退いている。

この期の「劇と評論」は、編輯担当者及び発行所がしばしば短期間のうちに変更している。詳しくは杉野橋太郎作製の「年次表」に譲るとして、このような頻繁な移動は、経営の苦しさは常にあったわけだから、この雑誌を支えて来た精神の衰えをもの語るものであろう。

5 第一次「劇と評論」は、経済的な援助を玄文社に負っていた。第二次「劇と評論」は、小山内薫の編輯後記(再刊1号)によると歌舞伎出版部と宝文館の好意によって再刊が可能となったとあるが、歌舞伎出版部から編輯費として毎月200円が出ていた。(巖谷三一：歌舞伎出版部時代その一、劇と評論・昭和12年9月号)歌舞伎出版部を離れてから、年間購読者の前払金をファンドにして自営することになる。第三次「劇と評論」は、大江良太郎によると同人費3円、同人持ち寄りの不足分を瀬戸英一が負担するというので(瀬戸さんのこと、劇と評論・第16巻第1号)、復刊された。1年半後には、印刷所、個人関係引括めて878円21銭の負債。瀬戸英一が亡くなり、その後は同人費によってまかなわれたのであろうがこの期には京屋印刷所の名塩正平に負うところが多かった。

6 第一次「劇と評論」の表紙は、色刷の二重枠の内に特に大きな活字で〈劇と評論〉の文字及び号数・発行所だけが印刷されていた。昭和3年4月号に、伊藤喜朔のカットがはじめて登場する。昭和8年5月号以降の表紙は、ほとんどが伊藤薫朔及び伊藤寿一によるものである。

7 第一次「劇と評論」には特輯として、一周年記念号〈第2巻第6号、大正12・6〉がある。この号にはゲェリ

ングの「海戦」が収録されている。第二次「劇と評論」には、脚本号〈第3巻第3号、大正15・8〉、特別戯曲号〈第4巻第1号、昭和2・1〉、小山内薫追悼号〈第6巻第1号、昭和4・3〉(小山内薫年譜と著書目録を含む)がある。第三次「劇と評論」には、夏期特輯号〈第7巻第3号、昭和7・7〉(海外新作家紹介)、新年特輯号〈第8巻第1号、昭和8・1〉、一周年記念特輯号〈第8巻第5号、昭和8・5〉、ラインハルト誕生六十年特輯〈第8巻第9号、昭和8・9〉、瀬戸英一追悼号〈第9巻第4号、昭和9・5〉(瀬戸英一戯曲年譜所載)、演劇評論特輯号〈第11巻第5号、昭和11・5〉、喜劇研究特輯〈第12巻第2号、昭和12・2〉、第十二周年記念号〈第12巻第6号、昭和12・6〉、特輯「どん底」座談会・友田恭助追悼〈第12巻第11号、昭和12・11〉、特輯ラヂオ・ドラマ研究・小山内薫十周年憶出〈第12巻第12号、昭和12・12〉がある。

8 細目は本文から採り、副題も採ることを原則とした。著者名につづく数字はページ数をあらわす。〈 〉は、本文だけでは内容不明の場合にのみ特に記して明らかにした。

9 さきに大阪芸術大学紀要「芸術」創刊号に掲載された、源高根氏作製の「劇作」細目は演劇関係者はじめ一般識者の注目を得た。今回は杉野橘太郎先生のご所蔵本を拝借して、「劇と評論」細目を編み、「芸術」第2号に掲載することになった。新劇運動において重要な役割を果たした二誌の細目を、本学の紀要に、収録することとなったが、今後ともこのような新劇研究の基礎資料紹介の仕事をつづけたいと願っている。

この細目の作制にあたって、杉野橘太郎先生のご指導と、「劇作」細目の編者源高根氏のご助言に深く感謝するとともに、「劇と評論」の欠号を借覧させていただいた大岡欽治氏及び池田文庫の井上寛次氏のご好意にお礼申し上げたい。

(清水芳子)

## 第1次「劇と評論」(大正11年6月～大正12年9月)

<b>創刊号 大正11年6月号</b>		1日発行
秋の心(一幕)	能嶋武文	3— 35
カルバリイ(一幕)	イエーツ 松村みね子(訳)	36— 55
アリストテレスの悲劇の定義	新関良三	56— 67
舞台上のリアリズムに就て	田中総一郎	68— 77
近代戯曲と女性	水木京大	78— 84
ある舞台効果及び背景観	河野通勢	85— 96
カイザアの「朝から夜中まで」(表現派戯曲紹介の一)	小山内薫	97—108
瞳人語	編輯同人	109—118
<b>第1巻第2号 大正11年7月号</b>		1日発行
二人の未亡人(一幕)	鈴木泉三郎	1— 29
緑鸚鵡(一幕)	ルトウウルア・シュニツツラア 茅野薫々(訳)	30— 92
演劇進化の出発点	新関良三	93—103
犬石考—日本演劇史の一節—	灰野庄平	104—107
袖珍鸚鵡石	水木京太	108—109
「夜の宿」を観て	犬養 健	110—118
カイザアの「朝から夜まで」(表現派戯曲紹介の二)	小山内薫	119—130
行亭雑記	長谷川巳之吉	131—134
舞台における人間描写	能嶋武文	134—139
重役会議	内村理三	139—144
<b>第1巻第3号 大正11年8月号</b>		1日発行
貸と借(一幕)	ストリンドベリイ 山本有三(訳)	3— 36
舞台ト書に就いて	新関良三	37— 46
ピアスの詩と戯曲	松村みね子	47— 52
お国と五平を評す	能嶋武文	53— 58
カイザアの「朝から夜中まで」(表現派戯曲紹介の三)	小山内薫	59— 65
墮落遅緩したる我演劇	榎本 清	66— 76
犬石考—日本演劇史の一節—	灰野庄平	77— 80
俳優雑観	田中総一郎	81— 83
行亭雑記	長谷川巳之吉	83— 84
大口喜久雄君の演説	内山理三	84— 90
ある苦言	能嶋武文	90— 94
「かもめ」を縁として思う	能嶋武文	94— 96
天石屋戸(一幕)	佐竹守一郎	97—128
<b>第1巻第4号 大正11年9月号</b>		1日発行
としより(一幕)	エヴェリン・エエミッヒー 灰野庄平(訳)	3— 19

波紋 (四幕)	能嶋武文	20— 88	小山内薫	72—105
ホラティウスの戯曲論	新関良三	89—100	田中総一郎	106—111
カイザアの「朝から夜中まで」(表現派戯曲紹介の四)			彙報	112—115
	小山内薫	101—104		
ヘッベルの言葉	茅野蕭々	105—109		
ゴッツン・クレエグの手紙	小山内薫	110—120		
本郷座の「訓導の死」を見て	内山理三	121—124		
<b>第1巻第5号 大正11年10月号</b>		1日発行		
老ひたる城主 (一幕)	レオニイド・アンドレーエフ	3— 25		
	米川正夫(訳)			
浅瀬 (一幕)	水木京太	26— 47		
再婚 (一幕)	田中総一郎	48— 70		
独創的な舞台監督	カアル・ハアゲマン	71— 88		
	新関良三(訳)			
犬石考—日本演劇史の一節—	灰野庄平	89— 98		
歌劇「カルメン」に就て	小宮豊隆	99—104		
ゲーテの「ファウスト」	ストリンドベルヒ	105—111		
	舟木重信(訳)			
一つの草案	田中総一郎	112—115		
行亭雑記	長谷川巳之吉	115—120		
睡中語	能嶋武文	120—127		
六号雑誌		128		
<b>第1巻第6号 大正11年11月号</b>		1日発行		
鑄掛屋の婚礼〈戯曲・二幕〉	シング	3— 36		
	松村みね子(訳)			
野心家 (一幕二場)	灰野庄平	37— 62		
戯曲構造の研究について	新関良三	63— 82		
小宮豊隆氏に一歌劇「カルメン」に就て—	柳沢 健	83— 85		
仏蘭西戯曲の邦象	新城和一	86— 91		
劇に現われた二、三疾病に対する近代医学的考察	穂坂 孝	92— 99		
セント・ジョン・ジー・アービン氏との会談	藤井秋夫	100—102		
戯曲に就ての覚え書—鈴木泉三郎に一	能嶋武文	103—110		
行亭雑記 (坪内博士の「行者と魔女」一役の行者—)	長谷川巳之吉	111—120		
<b>第1巻第7号 大正11年12月号</b>		1日発行		
愛〈戯曲・二場〉	フォードル・ソログーフ	1— 26		
	中村白葉(訳)			
親鸞 (一幕)	田中 淳	26— 43		
中世期の演劇論	新関良三	44— 57		
西洋で見た劇	坪内士行	58— 64		
「幽霊」の舞台を見て感じた事など	遠山静雄	65— 72		
カイザアの「朝から夜中まで」(表現派戯曲紹介の五)				
ノートから				
<b>第2巻第1号 大正12年1月号</b>				1日発行
人間 (五幕の表現派戯曲)	ハーゼンクレーヘル	1— 50		
	小山内薫(訳)			
淋しき春 (一幕)	佐竹守一郎	51— 75		
青春 (二幕)	田中総一郎	76—117		
次郎吉懺悔 (三幕六場)	鈴木泉三郎	118—179		
作劇余談	長与善郎	180—184		
「人間」の翻訳について	小山内薫	185		
彙報 (11月16日より12月15日まで)		186—191		
<b>第2巻第2号 大正12年2月号</b>				1日発行
ハアゼン・クレエフェルの肖像、フウゴオ・エルフルト撮影(口絵)				
狐 (一幕)	関口次郎	1— 18		
潮騒 (一幕)	能嶋武文	19— 44		
レエフィツシユの「運転手マルチン」(一)—表現派戯曲の紹介	小山内薫	45— 50		
歌舞伎劇研究について	水木京太	51— 61		
ユウジン・オニールの片影—亜米利加流行作家の紹介—				
	田中総一郎	62— 67		
伊太利の悲劇論 (文芸復興期の演劇論)				
	新関良三	68— 89		
ハアゼン・クレエフェルの「人間」の解説				
	小山内薫	90— 97		
「独白」についての一考察	田中総一郎	98—102		
彙報 (大正11年12月15日より1月15日に至る)		103		
編輯者の言	田中総一郎	104		
<b>第2巻第3号 大正12年3月号</b>				1日発行
「朝から夜中まで」第三場の舞台面、ニュー・ヨオク、シアタア・ギルドの演出(口絵)				
俳優芸術の考察	小山内薫(編)			
スクニスラウスキイの講話—モスクワの美術座で「青い鳥」を上場する前に一座に与えた詞—		1— 10		
演技をするのは靈魂である—舞台に就ての実際的ならざる考察—	フリイトリヒ・カイスラア	11— 15		
扮装及びその補助手投				
	エルンスト・フォン・ポツサル	16— 24		
古代俳優の芸術	アドルフ・キンツ	25— 38		
市井小景 (二幕三場)	北尾亀男	39— 70		
口火 (一幕三場)	藤田草之助	71—100		
レエフィツシユの「運転手マルチン」(二)—表現派戯曲の紹介—	小山内薫	101—111		
治郎吉懺悔を見て	前田彦蔵	112—114		
劇作家としての菊地寛	角田 恒	115—118		

アレクセイ・トルストイ作「フォードル・イヴノヴ キッチ皇帝」の梗概—マスクヴ芸術座最近の当り狂言—	伊藤松雄	119—125
新劇と旧劇	田中総一郎	126—129
編輯者の言	田中総一郎	130—131
彙報（1月16日より2月15日まで）		132—133

第2巻第4号 大正12年4月号〈ストリンドバルヒ研究〉1日発行

ストリンドバルヒ戯画像, エイナア・ネルマン (口絵)		
ストリンドバルヒ研究		
ストリンドバルヒの最後の恋	小山内薫	1— 15
「ダマスクスへ」の道	北村喜八	16— 25
ストリンドバルヒと表現主義		
フリイトリッヒ・ゼエブレヒト		26— 29
大東 謙(訳)		
ストリンドバルヒと共にせる小クリスマス・イヴ		
グスターフ・ウッドグレン		30— 47
永島直昭(訳)		
Strindberg の発音について	小山内薫	48— 50
夕立 (一幕)	田島 淳	51— 71
喜劇作者の喜劇論	藤井真澄	72— 79
レエフィツシュの「運転手マルチン」(三)—表現派 戯曲の紹介	小山内薫	80— 85
表現主義の舞台芸術 (特にフェリングの「群衆人」 演出について)	野尻清彦	86—100
闇の中 (一幕・習作)	ベレズ・ヒルシバイン 清野暢一郎(訳)	101—119
編輯者の言	田中総一郎	120
彙報 (2月16日より3月15日まで)		121—122

第2巻第5号 大正12年5月号 1日発行

エルンスト・トルラア作「転変」第九場舞台面 (口絵)		
千姫の最後 (一幕)	長田秀雄	1— 18
夏の夜話 (一幕)	吉井 勇	19— 43
楽園を出づ (一幕)	佐竹守一郎	44— 66
飢餓 (一幕)	ユウジン・ジイ・オニール 小林宗吉(訳)	67— 98
レエフィツシュの「運転手マルチン」(四)—表現派 戯曲の紹介—	小山内薫	99—105
編輯者の言	田中総一郎	106—107
彙報 (3月15日より4月15日まで)		108—109

第2巻第6号 大正12年6月号〈一週年記念号〉 1日発行

「ダントンの死」のロベスピエールに扮せるプルノ ・デカルリ (口絵)		
海戦 (一幕)	ラインハルト・ゲエリング 伊藤武雄(訳)	1— 64
レエフィツシュの「運転手マルチン」(五)—表現派 戯曲の紹介—	小山内薫	65— 68

処女脚本四篇		
彼等の五月 (一幕)	畑本秋一	69—100
足袋 (一幕)	川口松太郎	101—117
屠所の羊の如く (一幕)	中川芳造	118—145
待つ者 (一幕)	草間省生	146—165
編輯者の言	田中総一郎	166—167

第2巻第7号 大正12年7月号 1日発行

舞台監督席におけるオット・ブラアム (口絵)		
「劇と評論」一週年記念会, 6月16日東京会館にて (口絵)		
舞台監督の記録		
「アナトオル」の演出考案	小山内薫	1— 11
「割切れ」について	青山杉作	12— 26
ダンセニーの「旅宿の一夜」	坪内士行	27— 32
舞台上に生れいつる最初の覚書	林 和	33— 42
「死と其前後」演出手記	伊藤松雄	43— 68
レエフィツシュの「運転手マルチン」(六)—表現派 戯曲の紹介—	小山内薫	69— 73
飼犬 (二幕)	田中総一郎	74—115
「ハムレット」演出に際して—ゴオツン・クレエグが莫 斯科美術座の役者に与えようとした詞—	小山内薫	116—124
彙報 (4月16日より6月15日まで)		125

第2巻第8号 大正12年8月号 1日発行

「見世物小屋」, コミサルジエヴスキー座所演, メイ エルホルド演出, サブウノフ舞台下図 (口絵)		
見世物小屋 (一幕)	アレクサンドル・ブローク 米川正夫(訳)	3— 18
叙情詩人ブロークについて	米川正夫	19— 20
カツフェーの物語 (一幕)	藤井真澄	21— 43
洪水の夜 (一幕)	栗井饒太郎	44— 66
舞台監督無用論	水木京太	67— 76
中枢の演出と末梢の演出	榎本 清	77— 88
積極的観衆	野尻清彦	89— 99
俳優雑語	江崎孝夫	100—101
オクターヴ・ファイイユの片影	大庭文暢	102—107
スエーデンより	T 生	108
編輯者の言	田中総一郎	109—110
彙報 (6月16日より7月15日まで)		111—112

第2巻第9号 大正12年9月号 1日発行

トルストイ作「闇の力」の舞台面, ビトエフ演出 (口絵)		
宵あかり (二幕)	渾大防小平	2— 36
霧—異境劇の中より— (一幕)	伊藤松雄	37— 62
劇作家論集		
新しき谷崎潤一郎	上野虎雄	65— 77
無産者の観た山本有三の劇	青野季吉	78— 91
菊池寛氏の戯曲	上泉秀信	92—105
感想二つ	武藤直治	106—115

俳優雑話	江崎孝夫	116—119
編輯者の言	田中総一郎	120
彙報（7月16日より8月15日まで）		121

## 第2次「劇と評論」（大正15年6月～昭和4年3月）

### 第3巻第1号 大正15年6月号 1日発行

生ける静物（口絵）		
フリイトリツヒ・キイスレルが、1922年12月に、カレルの戯曲「人造人間」のためにした舞台装置。		

戯曲		
ステツセル（三幕）	北村小松	3— 34
都会片影（一幕）	佐竹守一郎	35— 66
葬式（一幕）	田中総一郎	67— 87
辻堂の春（一幕）	鶴田英太郎	88—101
狂人を守る三人（一幕）	北村喜八	102—121
如皇と黙阿弥（一幕）	田島 淳	123—139

随筆		
偏奇館劇話	永井荷風	143—145
此間来た支那劇について	池田大伍	146—148
耽々亭独白 その一	吉井 勇	149—150

評論		
マックス・ラインハルトの歩いた道(一)		
	小山内薫	153—161
海外劇界近事	辻 恒彦	162—167
歌舞伎劇の型と新演技の創造	北村喜八	168—175
編輯者の詞	小山内薫	176—177

### 第3巻第2号 大正15年7月号 1日発行

「砂時計」のデッサン（口絵）		
戯曲		
ある敵意（四幕）	小山内薫	3— 22
NECESSITAS・VIS・LIBERTAS（三場）	北村小松	23— 36
太閤の夢（二幕）	巖谷三一	37— 70
運命控室（未来派綜合劇・一幕）		
	アントニオ・マツデオレ	71— 84
	佐藤雪夫(訳)	

随筆		
偏奇館劇話 その二	永井荷風	87— 88
思ふまま見たまま	岡田八千代	89— 91
耽々亭独白 その二	吉井 勇	92— 95

評論・紹介		
マックス・ラインハルトの歩いた道(二)		
	小山内薫	99—105
戯曲と演出と	村松正俊	106—108
白の問題	立石美和	109—119
「ラ・キャルキャッス」事件始末	高橋邦太郎	120—129
海外劇界近事	江 恒彦	130—133
編輯者の詞	小山内薫	134—135

### 第3巻第3号 大正15年8月脚本号 1日発行

バラダイニ作「サロメ」の舞台構図（口絵）		
死生流転（二部二十六場）	紀 久雄	1— 43
或隠栖者の朝（一幕）	久保直方	44— 58
四年間（四幕）	北村寿夫	59— 93
彼等の秋（一幕）	鶴田英太郎	94—119
シネマトグラフ（十二場）	小山内薫	120—140
編輯者の詞	小山内薫	142—143

### 第3巻第4号 大正15年9月号 1日発行

ド・フェロオディ扮するエルノン將軍（口絵）		
戯曲		
莫迦（一幕—アトリエ座上演台本—）	ルイヂ・ピランデルロ	3— 25
	高橋邦太郎(訳)	
四年間（一幕・承前）	北村寿夫	26— 52
桶狭間（一幕）	巖谷三一	53— 62
新聞鳴動（一幕）	八田元夫	63— 82
山の喜劇（一幕）	北村喜八	83—100

随筆		
偏奇館劇話	永井荷風	103—105
社会劇前派、後派	藤森成吉	106—107
「黄揚の櫛」の放送を聞いて	岡田八千代	108—111
耽々亭独白 その三	吉井 勇	112—114
評論・紹介		
マックス・ラインハルトの歩いた道	小山内薫	117—121
海外劇界近事	辻 恒彦	122—123
編輯者の詞	小山内薫	124—125

### 第3巻第5号 大正15年10月増大号 1日発行

名女優ジナイダ・ライフ（口絵）		
戯曲		
お使ひ姫（四幕五場—笑劇—）	田島 淳	1— 35
罪と罰（九場—ドスイイエフスキイの「罪と罰」に似せて）	狩野鏡太郎	36— 59
残されて行く（一幕）	川口松太郎	60— 80
釈迦堂夜話（一幕）	鶴田英太郎	81— 98
田園有客（一幕）	上泉秀信	99—122
誰かいちばん馬鹿だ？（三幕四場の人形劇）		
	カー・アー・ウイットフォーゲル	123—144
	辻 恒彦(訳)	

随筆		
偏奇館劇話	永井荷風	145—147
大阪松竹における鷗外先生の「玉篋両浦興」	岡田八千代	148—155
評論・紹介		
演劇学校一案	北村喜八	157—162
メイエルホリドの「マンダツト」—		
ロシア劇の新しき道—	中根 弘	163—170

ルースセント・デニスの舞踊年代記	光吉夏弥	171—180	佐平功名録 (二幕)	田中総一郎	201—230
編輯者の詞	小山内薫	182—183	小猿七之助 (三幕)	瀬戸英一	231—311
<b>第3巻第6号 大正15年11月号</b>		1日発行	独白と旁白		
エルナア・クラウスーエデキントの「パンドラの函」(口絵)			耳の文句	立石美石	312—313
戯曲			独断一つ	北村寿夫	313
凡人 (三幕)	北村寿夫	3— 39	冬になる	北村小松	314
人物のいる風景 (三幕十場)	北村小松	40— 63	金のこと	田島 淳	314—315
飛行機 <戯曲・一幕>	小林徳次郎	64— 79	言はでものこと	筒井敏雄	315—316
ある晩 <戯曲・六景>	瀬戸英一	80— 88	長編戯曲の要望	北村喜八	316—317
随筆・評論・紹介			素質が問題	鶴田英太郎	317
偏奇館劇話	永井荷風	91— 94	腹ふくるるわざ	巖谷三一	317—318
懶虎堂漫筆	瀬戸英一	95—104	雑	田中総一郎	318—319
耽々亭詠草—小山内薫氏におくる—	吉井 勇	105	劇と評論大正15年度彙報		321
舞台技巧としての音響錯覚	小山内薫	106—107	編輯者の詞	小山内薫	322—323
ルースセント・デニスの舞踊年代記 (承前)			<b>第4巻第2号 昭和2年2月号</b>		1日発行
編輯者の詞	光吉夏弥	108—116	マックス・ラインハルト演出による「奇蹟」の舞台装置の器械的秘密 (口絵)		
	小山内薫	118	戯曲		
<b>第3巻第7号 大正15年12月号</b>		1日発行	セント・ヘレナへ行ったボニー (三幕五景)		
トレチャコフ作「咆えろ、支那」の舞台 (口絵)				北村小松	1— 26
戯曲			十三場 (十三場)	八田元夫	27— 64
海の呼声 (一幕)	北村喜八	3— 25	評論		
伊良湖磯丸 (一幕)	巖谷三一	26— 44	シング回想録	ジョン・メイスフィールド	65— 80
「治郎吉懺悔」覚之書	北尾亀男	45— 49		三浦道夫 (訳)	
次郎吉懺悔 (三つ目) <戯曲・一幕>	岡田八千代	50— 70	三様の構成 (希臘劇・沙翁劇・仏蘭西古曲劇)		
随筆・評論・紹介				岩垂保美	81— 93
懶虎堂漫筆	瀬戸英一	73— 77	独白と旁白		
「次郎吉懺悔三つ目」について	岡田八千代	78— 79	「海の呼声」について	北村喜八	94— 98
デニス・ションの窓	林 和	80— 82	「詩文死戯曲」と「生命詩戯曲」	鶴田英太郎	98— 99
喜劇の一樣式としてのモリエール	岩垂保美	83— 94	京洛の独白	八田元夫	99—100
抒情詩劇の意義と成立	八住利雄	95— 98	Brilliant Creative Wisinterpretation	立石美和	100—102
海外劇界の近事	辻 恒彦	99—105	独断の一つ	北村小松	102
編輯者の詞	高橋邦太郎	106—107	啄木よ	北村寿夫	102—103
	小山内薫		「江戸大節用」のこと	巖谷三一	103—104
			編輯者の詞	小山内薫	108—109
<b>第4巻第1号 昭和2年新年特別戯曲号</b>		1日発行	<b>第4巻第3号 昭和2年3月号</b>		1日発行
フランツ・エルフェル「山羊の歌」の第四幕—シアタ・ギルド上演— (口絵)			タイロフ演出によるチェスタンの「木曜日であった男」の舞台装置 (口絵)		
箇人的戯曲と集団戯曲 (巻頭言)	小山内薫	1— 2	戯曲		
戯曲			海道一夕話 (徳川喜劇集の二)	池田大伍	1— 32
榎本武揚 (十四景)	高橋邦太郎	3— 59	魂は踊る (一幕)	林二九太	33— 48
早春 (二幕四景)	岡田八千代	60— 88	秋 (二幕)	久保直方	49— 74
飛鳥の処女 (二幕)	北村寿夫	89—109	評論・随筆		
築城一挿話 (一幕)	立石美和	110—120	『吉田御殿』演出覚書		
神の武具 (七場)	鶴田英太郎	121—159	吉田御殿の舞台装置	河野通勢	75— 79
武道伝来記 (三幕四場)	巖谷三一	160—179	「吉田御殿」の舞台照明装置	山口松三郎	79— 83
曲馬団の姉弟 (歌舞伎座「子供のための芝居」上演台本)	吉田暎二	180—200	作曲日記	弘田龍太郎	83— 87

「吉田御殿」の演出に就いて	小山内薫	87— 89	却って損	仲木貞一	90— 91
バーナード・ショオの演説	市河彦太郎	90— 96	ふくろだたき	浜村米蔵	92— 93
筋書き引き写しの事	岡田八千代	97— 99	根本の誤謬（若くは正しき方針）	高橋邦太郎	94— 95
独白と旁白			異端を愛せよ	北村喜八	95— 96
ライオン・石・正誤	北村小松	100	「柿の種」の弁	北村小松	96— 99
無題	田島 淳	100—101	検閲と文豪	小山内薫	100—102
なぐられても見たい	立石美和	101—103	独白と旁白		
二つ三つ	北村寿夫	103—104	独白と旁白	岡田八千代	103—104
史劇とは	高橋邦太郎	104	無題	田島 淳	104—105
唯想楼時代	巖谷三一	105	銀座、銀座、銀座	八田元夫	105
一と言二と言	八田元夫	105—106	一つの抗義	久保直方	106—107
憤慨二三	A・J・F	106—107	脚本を送って来られる方へ	小山内薫	107
雑感	北村喜八	107—108	歌舞伎芝居の為に	竹下英一	107—108
編輯者の詞	小山内薫	110—111	編輯者の詞	小山内薫	110—111

第4巻第4号 昭和2年4月号

1日発行

エルンスト・トルレル「群集人間」、フォルクス  
ビューネの舞台面（口絵）

戯曲

くんだり梁（一幕）	田島 淳	1— 20
ぐうたら涙の永遠性（三幕）	立石美和	21— 48
踊子の死（十四景）	田中総一郎	49— 81

紹介・随筆

ラヂオ・ドラマ論（キュジイ、ヂエ ルミネ共著）	高橋邦太郎	83— 87
モスクワ美術座の揺籃時代	長岡義夫	88— 99
劇界メモ五つ	辻 恒彦	100—102
新戯曲「ジャッツ」（マルセル・パ ニヨル作）	高橋邦太郎	103—104

独白と旁白

自分を語る	北村寿夫	105
けふこのごろ	巖谷三一	105—106
露ひひさへまだ出ない	吉田暎二	106—107
重大な独白二つ	鶴田英太郎	107—108
小松君の戯曲集	北村喜八	109
編輯者の詞	小山内薫	110—111

第4巻第5号 昭和2年5月号

1日発行

モスクワのガビマがニューヨオクで演じたアンスキ  
イ作「ダイブツキ」の一場面（口絵）

戯曲

銀三貫目（二幕五場）	岡田八千代	1— 18
当世気質（三幕）	北村寿夫	19— 44
トンネル（一幕四景）	鶴田英太郎	45— 57
田中正造（六幕八場）	狩野鍾太郎	58— 82

評論・随筆

メイエルホリトの奇蹟	小山内薫	83— 88
「柿の種」と検閲		
当事者の迷惑	正宗白鳥	89— 90

第4巻第6号 昭和2年6月号

1日発行

モスクワ、カメルヌイ座のタイロフ演  
出の「毛猿」の舞台装置（口絵）

戯曲

支那の戈登（三つの挿話から成る戯曲）	小山内薫	1— 24
郭公（ジャネット・マアクス原作— ラヂオのための自由訳）	北村喜八	25— 36
姉（一幕）	上田ふみ	37— 56

随筆・紹介

「猿からもらつた柿の種」の装置	藤森成吉	57— 58
コンラツドの歌舞伎論	熊沢復六	59— 65
人形芝居と詩人	ゴオヴン・クレエグ 南江二郎（訳）	66— 78
ユーリズミックスと俳優	沢柳礼次郎	79— 87
ユウジン・オニール「毛猿」の研究		
作者の詞	ユウジン・オニール	88
「毛猿」に就て	島田敬一	88— 92
「毛猿」演出プランの一部	高橋邦太郎	92
「毛猿」の台詞と場面	北村小松	93— 94
「毛猿」と表現主義	北村小松	95— 96
米国劇信	永原秀秋	97— 98

独白と旁白

黒船来……	北村寿夫	99
亀山の仇討の脚本	巖谷三一	99—101
疑問若干—クノツクを見て—	高橋邦太郎	101—102
出る喜劇作	鶴田英太郎	102—103
整理と破産	小山内薫	103
歌舞伎芝居の為に	竹下英一	103—104
編輯者の詞	小山内薫	106

第4巻第7号 昭和2年7月号

1日発行

最近のゴオヴン・クレエグ（口絵）

戯曲

「盛遠」第二部	小山内薫	1— 9	演劇検察	八田元夫	98—100
溝から来た男 (三幕)	北村寿夫	10— 50	イザドラ・ダンカン	光吉夏弥	101—105
団欒 (三幕)	田中総一郎	51— 90	編輯者の詞	小山内薫	106—107
評論					
全体は部分より大なり (Gordon Craig)			第4巻第11号 昭和2年11月号		1日発行
築地小劇場の「彼女」のことども	小山内薫	92—102	戯曲		
編輯者の詞	塘 草次	104—106	イワンの馬鹿 (五幕八場)	レフ・トルストイ(原作)	1— 35
	小山内薫	108—109		岡田八千代(脚色)	
第4巻第8号 昭和2年8月号		1日発行	永遠の請願 (二部)	北村寿夫	36— 43
現代服の「群盗」(口絵)			傷痕 (一幕二場)	高橋邦太郎	44— 53
戯曲			交響終焉調 (四幕)	八田元夫	54— 78
夜の七場 (七場)	北村小松	1— 16	評論・随筆		
地球は周る (六景)	金沢慎二郎	17— 30	日本の新劇場	デ・アルキン	79— 81
暴風雨警報 (一幕)	紀 久雄	31— 40		熊沢復六(訳)	
夕暮の殺人 (五場)	狩野鐘太郎	41— 47	アドリアーノ・ティルゲルが見た		
社会葬 (四幕三十六場)	八田元夫	48— 74	ルイヂ・ピランデルロの演劇〈承前〉	荻野完二	82— 89
評論			仏蘭西社会劇〈承前〉	高橋邦太郎	90— 92
人形芝居と詩人	ゴオツン・クレエグ	75— 90	イザドラ・ダンカン〈承前〉	光吉夏弥	93— 99
	南江二郎(訳)		劇壇雑感	北村喜八	100—103
モスクワ美術座の揺籃時代	長岡義夫	91—100	能登守と鼻紙	田島 淳	104—105
ロシアにおける仏戯曲	高橋邦太郎	101—104	編輯者の詞		
史劇の一形式	八住利雄	105—109			
編輯者の詞			第4巻第12号 昭和2年12月号		1日発行
第4巻第9号 昭和2年9月号		1日発行	戯曲		
戯曲			次郎作御用 (一幕)	鴫田英太郎	1— 15
五段目 (一幕)	岡鬼太郎	1— 9	けだもの (七幕四十五景)	田添 一	16— 36
提琴弾きと喇叭吹き (七景)	北村小松	10— 26	すきあり〈ラジオ・ドラマ〉	上田ふみ	37— 49
戦国時代 (二幕五場)	川口松太郎	27— 44	交響終焉調〈承前〉	八田元夫	50— 65
夏のある日〈ラジオ・ドラマ〉	岡田八千代	45— 60	評論		
死骸笑う朝 (四幕)	鴫田英太郎	61— 77	モノドラマの研究—モノドラマの理		
島の兄弟 (一幕)	田中総一郎	78— 95	論について—	外山卯三郎	66— 73
評論			アドリアーノ・ティルゲルが見たル		
ジャン・サルマンと新浪漫派 (一)	小山内薫	96— 98	イヂ・ピランデルロの演劇〈承前〉	荻野完二	74— 83
編輯者の詞	小山内薫	100—101	仏蘭西社会劇〈承前〉	高橋邦太郎	84— 86
第4巻第10号 昭和2年10月号		1日発行	モリエール劇語	岩垂保美	87— 88
戯曲			イザドラ・ダンカン〈承前〉	光吉夏弥	89— 95
月の出るまで (二場)	田島 淳	1— 15	歌舞伎芝居の為に	竹下英一	96— 97
秋晴れ (一幕)	巖谷三一	16— 29	編輯者の詞	北村喜八	98— 99
夜の道〈一幕〉	上田ふみ	30— 40			
没落〈一幕〉	本庄桂介	41— 57	第5巻第1号 昭和3年1月号		1日発行
評論・随筆			戯曲		
アドリアーノ・ティルゲルが見たル			都市覗き絵 (一幕)	北村喜八	1— 17
イヂ・ピランデルロの演劇	荻野完二	71— 86	勇者往来 (一幕)	佐竹守一郎	18— 32
個人・集団・群衆	沢柳礼次郎	87— 91	配役転換 (八場)	鴫田英太郎	33— 47
仏蘭西社会劇	高橋邦太郎	92— 95	玉藻の前 (一幕二場)	木村富子	48— 55
劇界雑感	北村喜八	96— 97	極光 (一幕)	竹下英二	69— 73
			質屋と花嫁と紳士〈四幕〉	北村小松	74—124
			編輯者の詞	北村喜八	126—127



第5巻第2号 昭和3年2, 3月合併号 3月1日発行

戯曲			
火 (一幕二場)	村松正俊	1— 14	
首都・植民地・自由市 (三幕二十場)	八田元夫	15— 52	
美しき幻の思想 (一幕)	木村修吉郎	53— 62	
現代探偵曲 (二幕十四場)	鴫田英太郎	63— 87	
妖怪変化と馮大異一剪灯新話より— 〈人形劇〉	北村小松	88—101	
「イワンの馬鹿」補訂	岡田八千代	102	
評論・随筆			
ロシアで見た「空気饅頭」(一)	小山内薫	103—105	
「質屋と花嫁と紳士」について	北村小松	106—110	
労農露国の新戯曲 (一)	熊沢復六	111—113	
メイエルホリド座の俳優について	八住利雄	114—118	
イザドラ・ダンカン〈承前〉	光吉夏弥	119—129	
誰のもの	立石美和	130—133	
「曾我のこと」	上田ふみ	134—136	
編輯者の詞	小山内薫	138—139	

第5巻第3号 昭和3年4月号 1日発行

オニール作「マルコ・ミリオズ」の 序曲の印象 (口絵)			
戯曲			
大口屋暁雨—二番目仕立の喜劇— (三幕四場)			
	田島 淳	1— 23	
ピストルと女優 (一幕)	川口松太郎	24— 38	
其俤松阪篇 (二幕)	巖谷三一	39— 55	
首都・植民地・自由市(三幕二十場)〈承前〉	八田元夫	56— 77	
評論			
「戦後の仏蘭西劇壇」(その一)	岩垂保美	78— 83	
メイエルホリド座の俳優について (承前)	八住利雄	84— 88	
劇評			
三月の劇評	小山内薫	89— 96	
「天一坊」と「望月」	竹下英一	97—102	
独白と旁白			
小説の舞台化	木村喜八	103—104	
もつたいない話	北村小松	104—105	
演劇の小児病患者へ	八田元夫	105—107	
編輯者の詞	竹下英一	108—109	

第5巻第4号 昭和3年5月号 1日発行

オニール作「マルコ・ミリオズ」の衣裳 (口絵)			
戯曲			
ムッソリニ (五場)	小山内薫	1— 19	
駙馬哲学 (六幕)	北村寿夫	20— 51	
旗艦スワロフ (四部三十五景)	高橋邦太郎	52— 58	
ピノチオ (五幕二十四場)	コロデイ(原作) 岡田八千代(脚色)	59— 89	

演出者の手記

解放された劇場 (一) アレクサンドル・タイロフ	北村喜八(訳)	91— 95
映画理論		
シナリオ (一)	北村小松	96— 99
劇評		
四月の劇評	小山内薫	100—105
独白と旁白		
癩だ・癩だ・癩だ・癩だぞ!	鴫田英太郎	106—107
新劇俳優諸君よ	竹下英一	107

第5巻第5号 昭和3年6月号 1日発行

「ピノキオ」22場, 伊藤熹朔画 (口絵)		
戯曲		
現代は狂気の如く (一幕)	北村喜八	1— 13
駙馬哲学 (六幕)〈承前〉	北村寿夫	14— 42
旗艦スワロフ (四部三十五景)〈承前〉	高橋邦太郎	43— 45
ピノチオ (五幕二十二景)〈承前〉	コロデイ(原作) 岡田八千代(脚色)	47— 66
結婚難 (一幕)	鴫田英太郎	67— 84

演出者の手記

解放された劇場 (二) アレクサンドル・タイロフ	北村喜八(訳)	85— 89
映画理論		
シナリオ (二)	北村小松	90— 92
「戦後の仏蘭西劇壇」(その二)	岩垂保美	93— 99
劇評		
「妖怪変化と馮大異」の上演	北村小松	100—101
五月の劇評	小山内薫	102—108
独白と旁白		
大衆の中へ潜りこめ	八田元夫	109—110
南部修太郎氏の「演劇について」を難ず	竹下英一	110

第5巻第6号 昭和3年7月号 1日発行

「ウイリヤム・テル」第三幕第三場, 伊藤熹朔画 (口絵)		
戯曲		
怪談小車草紙 (一幕)	瀬戸英一	1— 16
駙馬哲学 (六幕)〈承前〉	北村寿夫	17— 38
ザラッシトラ—戯曲的ザラッシトラ伝—	狩野鐘太郎	39— 65
過渡期の凡婦 (十幕)	上田ふみ	66— 92
旗艦スワロフ (四部三十五景)〈承前〉	高橋邦太郎	93— 97
評論		
ダンカン・クレイグ・デウゼ (I)	光吉夏弥	98—102
「戦後の仏蘭西劇壇」(その三)	岩垂保美	103—107
劇評		
六月の劇評	小山内薫	108—115
独白と旁白		

俺は狂ったのか? 歌舞伎役者諸君よ 編輯者の詞	鴫田英太郎 竹下英一 小山内薫	116—117 117 118—119	カンの「マイ・ライフ」より— (Ⅲ) 「戦後の仏蘭西劇壇」(その四) 演出入門(二) Monica Ewer	光吉夏弥 岩垂保美 竹下英一	87— 94 95—101 102—106
<b>第5巻第7号 昭和3年9月号</b> モスクワ小劇場の「リュウボヒ・ヤロワアヤ」, 宝塚国民座の「円タクの悲劇」, 明治座の「北極行」(口絵) 戯曲		15日発行	劇評 「国性爺」毒舌 十月の各座 編輯者の詞	川口松太郎 山本 巖 小山内薫	107—108 109—113 114—115
変な家鴨の子(三幕四場) アンデルセン(原作) 岡田八千代(脚色) 北極行—ノビレ少将—(二幕) 北村喜八 元空上人出世噺(二幕五場) 川口松太郎 狸のお禱(一幕) 佐竹守一郎		1— 27 28— 46 47— 67 68— 77	<b>第5巻第10号 昭和3年12月号</b> 戯曲 博多小女郎浪枕(三幕)—演出の為の他の台本— 菜っ葉服のドン・ファン(二部二十場)	小山内薫 八田元夫	1— 22 23— 50
評論 人形浄るり断想 パリツツア賞(Pulitzer Prize) 戯曲の印象	小山内薫 浅香京二	78— 87 88— 92	信康賜死(二幕) 評論 オニールの最近作「奇妙な幕間狂言」 中世期演劇芸術(2) カアル・マンチウス 山川幸世(訳)	上田ふみ 中川龍一 カアル・マンチウス 山川幸世(訳)	51— 81 82— 90 91— 96
劇評 七月・八月の劇評 編輯者の詞	小山内薫 山本 巖	93—107 108—109	ダンカン・クレイグ・ヅウゼーダンカン の「マイ・ライフ」より—(完) 「戦後の仏蘭西劇壇」(その五) 「駙馬哲学」上演に際して 演出入門(三) Monica Ewer 編輯者の詞	光吉夏弥 岩垂保美 北村寿夫 竹下英一 小山内薫	97—104 105—109 110—111 112—119 120—121
<b>第5巻第8号 昭和3年10月号</b> メイエルホリド劇場の「智のための悲哀」, ガリンのチャツキイ役, ライヒのソフィヤ役(口絵) 戯曲		10日発行	<b>第6巻第1号 昭和4年3月号</b> —小山内薫追悼号— 故小山内薫先生の肖像, 筆蹟(短冊), ソビエート・ロシヤのナタリア・サツツ女史経営の児童の為のマルス劇場観劇中の故先生, 戯曲「盛遠」の原稿の一部, 故先生の御遺族(口絵) 小山内薫先生の霊に捧ぐ(追悼) 自伝(生前, 大正十四年一月演劇新潮所載)	同 人 小山内薫 岡本綺堂	1— 2 3— 8 9— 12
私のパパさん(三幕九場) 巖谷三一 一日・一生(六景) 鴫田英太郎 過渡期の凡婦 上田ふみ 旗艦スワロフ(四部三十五景)〈承前〉高橋邦太郎		1— 36 37— 56 57— 71 72— 77	評論 ダンカン・クレイグ・ヅウゼーダンカン の自伝「マイ・ライフ」より—(Ⅱ) 光吉夏弥 演出入門(一) Monica Ewer 竹下英一	光吉夏弥 竹下英一	78— 82 83— 86
劇評 九月の劇評 編輯者の詞	小山内薫 小山内薫	87— 97 98— 99	自伝(生前, 大正十四年一月演劇新潮所載) 小山内薫君の居られた頃のモスクワ日記 秋田雨雀 小内内君の思ひ出 小内内君のこと 小内内さんの思ひ出 故人と私 ある対話—小山内先生を憶ふ— 追憶小言 会う約束 小山内先生を憶ふ その日 冷めたいお手に 挽歌五章 小蟹の愚痴	同 人 小山内薫 岡本綺堂 秋田雨雀 市川左団次 伊原青々園 大谷竹次郎 谷崎潤一郎 久保田万太郎 桑木敏翼 伊井蓉峰 河合武雄 喜多村緑郎 花柳章太郎 佐々木信綱 藤沢清造	1— 2 3— 8 9— 12 13— 18 19— 20 21— 22 23— 24 25— 26 27— 31 31— 34 34— 35 35— 36 36— 38 38— 39 40— 41 42— 53
<b>第5巻第9号 昭和3年11月号</b> エレン・テリのオフイリア, エレン・テリと俳優時代のゴオズン・クレイグ, イダス・クレイグ(口絵) 戯曲		10日発行	中世紀演劇芸術(1) カアル・マンチウス 山川光世(訳) ダンカン・クレイグ・ヅウゼーダン	カアル・マンチウス 山川光世(訳)	82— 86
紳士淑女踏曲(三幕十二場) 北村小松 菜っ葉服のドン・ファン(二部二十場) 八田元夫 過渡期の凡婦(十幕) 上田ふみ 旗艦スワロフ(四部三十五景)〈承前〉高橋邦太郎		1— 32 33— 58 59— 75 76— 81			

扇升さん	瀬戸英一	53— 54
身辺に関すること二・三（扇升さん以後の追憶）		
	瀬戸英一	54— 56
小山内先生のこと	中村福助	56— 58
先生との最後の会話	河原崎長十郎	58— 59
小山内先生の思ひ出	千早正寛	60— 63
その日の夕方	伊藤熹朔	64— 65
小山内先生の思ひ出	市川猿之助	65— 66
忘れられぬ昭和三年	中村吉右衛門	66— 67
小山内先生を悼む	土方与志	67— 68
一文（土方与志君に贈る）	高田 保	68— 69
告別式の一週で	土岐善磨	69— 71
小山内氏を弔ふ	山本久三郎	72— 73
小山内氏を悼む	長田秀雄	74— 75
小山内先生を憶ふ	守田勘弥	75— 76
稽古場の小山内先生	岡鬼太郎	77— 78
小山内先生と私	寺田英一	78— 82
先生と大阪	川口松太郎	83— 86
先生・僕一新潟と京都と	八田元雄	87— 91
無量無限の辞	鶴田英太郎	92
書翰を通じて	立石美和	93— 96
小山内先生	高橋邦太郎	96— 99
おもかげ	上田文子	99—104
十二月二十五日の夜の記	上田文子	105—112
先生を憶ふ	北村寿夫	113—117
教室の追憶	北村小松	118—120
断片的な追憶	北村喜八	121—126
小山内先生	巖谷三一	127—130
Art is long, life is short……	竹下英一	130—134
ある手記	田島 淳	135—137
新聞抜萃記事		138—144
一東京日日新聞12, 29・東京朝日新聞12, 29 (28夕刊)・東京朝日新聞12, 29 (ロシヤからの弔電)・横浜貿易新報1, 20 (小山内さんのこと, 与謝野晶子記)・読売新聞 (四日前に会ったのに 左団次, 漱石を初めて文壇的に批評 鈴木三重吉談)・大阪朝日新聞12, 27 (彼は詩人だった 川田順談)・報知新聞12, 30・中央新聞 (小山内君を惜む 田村西男記)・各新聞掲載4, 19 (絶筆となった小山内薫氏の悲痛な一文)・都新聞12, 29—		
戯曲演出年譜		145—151
戯曲目録		151—153
創作目録		153—159
映画年譜		159—160
ラヂオ年譜		161
翻訳目録		161—164
演劇評論著書目録		164—167
戯曲演出年譜補遺		167
編輯後記	竹下英一	168

### 第3次「劇と評論」(昭和7年5月～昭和12年12月)

<b>第7巻第1号 昭和7年5月号</b>		1日発行
戯曲		
波止場物語	北村喜八	3— 25
女浦島(三場)	瀬戸英一	26— 46
お姫様とお婿様(一幕二場)	北村小松	47— 67
脚本一問一答		
市川左団次と女優	本庄桂介	68— 70
「あまくだり」	竹下英一	70— 71
脚本に引っぱられたい	小野金次郎	71— 73
水谷八重子嬢一問一答	番匠谷英一	73— 74
友田恭助君との一問一答	青柳信雄	74— 75
歌舞伎にも科学を—前進座を語る—	八住利雄	75— 77
悲喜劇のやりたい猿之助	北村喜八	77— 78
菊五郎の話	遠山静雄	78— 80
評論・研究		
戯曲家の言葉に対する態度について	八住利雄	81— 87
舞台装置の近代的手法(一)	伊藤熹朔	88— 93
舞台照明批判	遠山静雄	94— 96
劇壇現状批判		
現劇壇に寄す	北村喜八	97—100
歌舞伎芝居私考	大江良太郎	100—104
現在の新派	青柳信雄	104—107
役者偶語	西村晋一	107—109
新劇一九三二年の方向	中井駿二	109—113
耳を傾く	田島 淳	114—118
海外劇壇ニュース		
ブロードウェイ附近(アメリカ)	菅原 卓	119—120
愛国劇「騎馬行列」(イギリス)	中川龍一	120—122
報告二つ(ドイツ)	桜田常久	122—123
最近巴里通俗劇の一傾向(フランス)	本庄桂介	123—126
個人的メソオドに対する闘争(ロシア)	八住利雄	126—127
「劇と評論」同人(いろは順)		128
<b>第7巻第2号 昭和7年6月号</b>		1日発行
戯曲		
デパート三稜鏡(四幕)	番匠谷英一	3— 41
新しき繩<四景>	早川美代治	42— 54
連絡船(二幕)	川口松太郎	55— 73
評論・研究		
トーカー・舞台・俳優・観客	千田是也	74— 79
舞台装置の近代的手法(二)	伊藤熹朔	80— 85
舞台の機械化	本庄桂介	86— 89
随筆		
欧米芝居風景(一)	巖谷三一	90— 93
紹介		
紐育で見た「街の情景」その他	菅原 卓	94— 97

演劇時評	北村喜八	98	海外劇壇ニュース		
脚本一問一答			プウリツァ・プライズ—1932 (アメリカ)	菅原 卓	121—122
不言実行—花柳章太郎との一問一答—				中井駿二	122—123
	大江良太郎	100—102	第六回国際演劇会議 (イタリア)	中井駿二	122—123
新しい形式を—千田是也の希望—	中井駿二	102—104	沙翁記念劇場の新築, その他 (イギリス)	中川龍一	123—124
蒔菫問答—曾我廼家五郎—	田島 淳	104—105			
アポロジヤ—大谷竹次郎と中村吉右衛門へ—			パクエの「シユテインヘン」(ドイツ)	番匠谷英一	124—125
	竹下英一	105—106		八住利雄	125—127
海外劇壇ニュース			第二次五ヵ年計画と演劇 (ロシア)	八住利雄	125—127
巴里劇壇総罷業事件 (フランス)	中井駿二	107—108	編輯後記		127
革命十五周年近づく (ロシア)	八住利雄	108—109			
最近の伯林劇壇 (ドイツ)	堀 正旗	109—111	<b>第7巻第4号 昭和7年8月号</b>		1日発行
英吉利におけるラインハルトその他 (イギリス)			戯曲		
	中川龍一	111—113	大檀那様のデレンマ (七場)	小野金次郎	2— 26
ブロードウェイを往く作者 (アメリカ)	菅原 卓	113—114	伯母さん (一幕)	堀 正旗	27— 43
編輯後記		114	一人二役 (三景)	番匠谷英一	44— 59
<b>第7巻第3号 昭和7年7月特輯号</b>		1日発行	露霜 (一幕二場)	田島 淳	60— 77
戯曲			演劇探究—或対話—	竹下英一	78— 82
恋愛正方形 (三幕五場)	青柳信雄	2— 29	独白と旁白		
笑う人生 (一幕)	巖谷三一	30— 46	独白と旁白	川口松太郎	83
衣裳哲学 (三景)	北村喜八	47— 63	心境の変化	遠山静雄	83— 84
特輯・海外新劇作家紹介			新劇雑感	北村喜八	85
少年作家ジャン・アヌイイのデビュー	中井駿二	64— 67	二言	八住利雄	86
ブルツクナー是非	番匠谷英一	68— 69	独白と報告と	青柳信雄	87
モオリス・ロスタン	高橋邦太郎	70— 71	来朝中のワイマン博士と語る	菅原 卓	88
マクスウェル・アンダーソン	菅原 卓	72— 73	海外劇壇ニュース		
フリードリッヒ・ヴォルフ	堀 正旗	74— 76	巴里—新劇—新作家 (フランス)	中井駿二	89— 90
英劇壇の奇才ノエル・カワアド	中川龍一	76— 81	マルヴェン演劇祭 (イギリス)	中川龍一	90— 92
アフィノゲーノフと「恐怖」	八住利雄	82— 83	沙翁記念劇場の照明設備 (イギリス)	遠山静雄	92— 93
独白と旁白			国際演劇オリムピアードについて (ロシア)	八住利雄	93— 94
二言	八住利雄	84— 85	編輯後記		94
「自由を我等に」を讃めない	北村小松	85— 86	<b>第7巻第5号 昭和7年9月号</b>		1日発行
雑感	北村寿夫	86— 87	海外劇壇ニュース		
レビューの主演	高橋邦太郎	87	ロンドンの興行師 (イギリス)	中川龍一	6— 8
新劇座のこと	青柳信雄	88	E・R・シヨオンズの「カミイユ」(アメリカ)	竹下英一	8— 9
恋愛のない演劇	本庄桂介	88— 91		八住利雄	9— 10
無題	遠山静雄	91— 92	盛な出版物 (ロシア)	八住利雄	9— 10
旁白	瀬戸英一	92— 93	ウンルーの「零」(ドイツ)	番匠谷英一	10— 11
独白	大江良太郎	93— 94	巴里劇壇消息二つ (フランス)	本庄桂介	11— 12
評論・研究			論説		
オニイルの新戯曲—「表服の似合うエレクトラ」—			新劇界を論ず	北村喜八	13— 19
	中川龍一	95—100	研究		
新しい劇場の電気設備に就て	遠山静雄	101—105	舞台装置の近代的手法 (四)	伊藤熹燭	20— 23
舞台装置の近代的手法 (三)	伊藤熹燭	106—109	舞台転換機構(1)	遠山静雄	23— 27
劇壇時事			独白と旁白		
新劇座の公演を終わって	川口松太郎	110—112	新劇トーナメントの提唱	菅原 卓	28— 29
模型舞台展を観る	遠山静雄	113—114	独白二つ	大江良太郎	29— 31
守田勘弥を憶う (付, 勘弥年表)	田島 淳	114—120			

野外劇私議	田島 淳	31— 32
戯曲		
荒れ模様御注意 (一幕)	瀬戸英一	33— 47
指環 (一幕)	本庄桂介	48— 59
セピア・ハウスの英雄	小野金次郎	60— 72
女の帽子 (五景)	中井駿二	73—102

**第7巻第6号 昭和7年10月号** 1日発行

海外劇壇ニュース		
野外劇・政治劇・道徳劇 (イギリス)	中川龍一	2— 3
シーズン前のノオト (アメリカ)	竹下英一	3— 5
レ・キャンズ, ピトエフその他 (フランス)	竹下英一	5— 6
赤化せるハムレット (ロシア)	竹下英一	6

研究		
舞台装置の近代的手法 (五)	伊藤嘉朔	7— 8
舞台転換機構(2)	遠山静雄	9— 13

戯曲		
御台場夜話 (二幕四場)	岡鬼太郎	14— 35
凶作救済 (二幕)	川口松太郎	36— 54
花瓶を下げた部屋 (一幕)	木村修吉郎	55— 64
おとし水 (二幕)	越 重夫	65— 87
フアン (一幕)	瀬戸英一	88— 97

**第7巻第7号 昭和7年11月号** 1日発行

海外劇壇ニュース		
「エニスの商人」の新演出と沙翁劇時代 (イギリス)	中川龍一	8— 10
新秋の伯林劇壇 (ドイツ)	番匠谷英一	10— 11
シーズン前のノオト続き (アメリカ)	竹下英一	11— 13
巴里劇壇消息二三 (フランス)	竹下英一	13
野外劇の問題	八住利雄	14— 17
舞台転換機構(3)	遠山静雄	18— 21
あまり研究的な一演劇時感一	北村喜八	22— 26
贅言	田島 淳	27— 28
メイエルホリトの稽古 (Bryllion Fagin)	竹下英一	29— 32

独白と旁白	北村寿夫	33
築地座へ	小野金太郎	34— 35
無型劇場へおくる	番匠谷英一	35
無型劇場と観客	菅原 卓	36— 38
新興新劇団と劇評	杉野橋太郎	38— 39
劇評二つ	本庄桂介	40— 42
十月戯曲評	向坂丈吉	42— 44
戯曲		
入地 (四場)	早川三代治	45— 61
秋 (一幕)	本庄桂介	62— 75
蝶よ、哀れ、彼女の魂は迷っていた	木村修吉郎	76—100

**第7巻第8号 昭和7年12月号** 1日発行

海外劇壇ニュース		
ロンドン劇壇の話題 (イギリス)	中川龍一	4— 6
「鼠」と「ケーベニツクの大尉」 (ドイツ)	番匠谷英一	6— 7
ヨーロッパ劇への関心 (アメリカ)	竹下英一	8
巴里劇壇消息 (フランス)	竹下英一	9
オサナイズム是非	八住利雄	10— 13
ボルシエキキの「ハムレット」 (Mordecai Gorelik)	竹下英一	14— 15
築地座を見る	番匠谷英一	17— 18
十一月の戯曲〈戯曲評〉	向坂丈吉	18— 19
楽しい葡萄酒 (三幕)	カール・ツツクマイエル	20— 62
	北村喜八(訳)	

**第8巻第1号 昭和8年新年特輯号** 1日発行

恋と喝采 (四幕)	北村寿夫	8— 50
海外劇壇ニュース		
シヨオの新作戯曲 (イギリス) —		
“Too True to be Good” について—	中川龍一	51— 54
巴里劇壇消息 (フランス)	本庄桂介	54— 55
ロオスン, カフマン, ライス (アメリカ)	竹下英一	56
ラインハルトの近況 (ドイツ)	竹下英一	57
現在新劇壇における小山内薫の伝統と		
その反動について	中井駿二	58— 65
東京の自由劇場	小山内薫	66— 69
「楽しい葡萄酒」を見る〈劇評〉	向坂丈吉	69— 70
夏空 (一幕)	番匠谷英一	71— 87
「英米現代劇の動向」—山本修二氏の新著を読む—	中川龍一	88— 89
ラヂオ・ドラマ入門 (Gordon Lea)	中川龍一	90— 95
十二月の戯曲〈戯曲評〉	向坂丈吉	96— 97
バカ拳 (一幕三場)	北村小松	98—110
編輯後記	竹下英一	111

**第8巻第2号 昭和8年2月号** 1日発行

一九三三年度劇壇の動向	八住利雄	2— 10
一月の戯曲〈戯曲評〉	向坂丈吉	11— 13
ラヂオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) 〈承前〉	中川龍一	14— 19
独逸女流舞踊家マリー・ウイグマン(一)	杉野橋太郎	20— 26
南京町の悲劇 (三場)	小野金太郎	27— 41
トレ グラチエ (五場)	早川三代治	42— 68

**第8巻第3号 昭和8年3月号** 1日発行

海外劇壇ニュース		
ロンドンのドイツ劇 (イギリス)	中川龍一	2— 4
「ラインハルト」と「シヨ—」 (ドイツ)		

	番匠谷英一	5	新派劇過去現在未來—劇壇展望その一—		
オペラ・コミックの現状 (フランス)	竹下英一	6		川口松太郎	82—86
劇場・賭博者の天国 (Lee Simonson)	安東英男	7—12	東劇と歌舞伎座	三一 生	86—89
ラジオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) <承前>		13—18	海外劇壇ニュース		
独逸女流舞踊家マリー・ウイングマン (二)			独逸劇団春の嵐 (ドイツ)	杉野橋太郎	90—92
	杉野橋太郎	19—21	劇場建築の問題 (ロシア)	八住利雄	92—94
犬・馬・芝居 <隨想>	田島 淳	22—24	復活祭前 (フランス)	本庄桂介	94
劇評の意義と使命とについて	鈴木英輔	24—26	四月の戯曲評	小柴 茂	95—96
懶虎堂漫筆	瀬戸英一	26—27	独逸女流舞踊家マリー・ウイグマン (四・完)		
二月の戯曲 <戯曲評>	向坂丈吉	28—29		杉野橋太郎	97—100
春は戯やれるけど、何うにも退屈だ (一幕)			新劇運動の重要問題	梅木信人	100—110
	木村修吉郎	30—45	歌舞伎を如何にす可きか		111—112
山村家の悲劇 (一幕三場)	辻山春子	46—60		番匠谷英一 八住利雄	
白虎隊饅頭 (二幕)	巖谷三一	61—80		本庄 桂介 青柳信雄	
編輯後記	竹下英一	81		小野金次郎 向坂丈吉	
				田島 淳 北村喜八	
				瀬戸 生	126
<b>第8巻第4号 昭和8年4月号</b>		1日発行	編輯後記		
大村益次郎 (四幕)	小野金次郎	1—22			
日本の芝居についての心配 <座談会>		23—30	<b>第8巻第6号 昭和8年6月号</b>		1日発行
	番匠谷英一 川口松太郎		戯曲		
	大江良太郎 青柳 信雄		勝海舟 (三幕五場)	田島 淳	1—40
	八住 利雄 北村 喜八		焰 (五幕)	本庄桂介	41—89
海外劇壇ニュース			ラジオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) <承前>		
新春の伯林劇壇 (ドイツ)	番匠谷英一	31		中川龍一	87—94
ビリ・ベロツェルコフスキの近作 (ロシア)			舞台装置における西洋家具 (主に写実舞台に就て)		
	八住利雄	32—33		伊藤嘉朔	95—97
コツボオ・小舞台・芸術座 (フランス)			五月の戯曲評	小柴 茂	98—100
	本庄桂介	33—34	劇評		
エルマ・ライスの新作 (アメリカ)	竹下英一	35	歌舞伎座を見る	番匠谷英一	101—104
何をあたし達はすればいいのか <戯曲・二場>			明治座を見る	八山五三郎	104—106
	後藤武雄	36—52	新歌舞伎座の新派	八住利雄	106—108
独逸女流舞踊家マリー・ウイグマン (三)	杉野橋太郎	53—57	「リリオム」を観て—築地座第13回公演所感—		
ショーとピトエフの会見	本庄桂介	57—60		大江良太郎	108—111
三月の戯曲 <戯曲評>	向坂丈吉	60—61	劇壇展望	色波匂重	112—113
築地座第11回公演所感	大江良太郎	61—63	海外劇壇ニュース		
ラジオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) <承前>			史劇「リチャード」 (イギリス)	中川龍一	114—115
	中川龍一	64—70	消息ならざる消息 (フランス)	本庄桂介	115—116
緑林門松竹 (四幕)	三遊亭円朝 (原作)	71—126	ナチス政権と劇場革命 (ドイツ)	杉野橋太郎	117—119
	瀬戸英一 (脚色)		自由評壇 <投稿>		120—121
編輯後記	瀬戸 生	127	演劇研究の棗		122—125
			三脚を担いで <隨筆>	瀬戸英一	126—128
<b>第8巻第5号 昭和8年5月号—周年記念特輯号—</b>		1日発行	新劇についての心配 <座談会>		129—134
戯曲				小野金次郎 向坂 丈吉	
上高地抄 (五幕)	番匠谷英一	1—39		田島 淳 大江良太郎	
チェツチェ蠅と戦う男 (ラジオ・ドラマ)				北村 喜八 番匠谷英一	
	ヴィルヘルム・シュミットボン	40—62	編輯後記	瀬戸 生	135
	竹越和夫 (訳)				
とこなつ (三幕)	越 重夫	63—81	<b>第8巻第7号 昭和8年7月号</b>		1日発行
劇評			戯曲		

ラインの流れ (三幕)	早川美代治	1— 49
姉と妹 (五場)	巖谷三一	50— 74
太閤と曾呂利 (三景)	番匠谷英一	75— 88
ラジオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) 〈承前〉	中川龍一	89— 94
六月の戯曲評	小柴 茂	95— 96
海外劇壇ニュース		
国立劇場の「ジーベンシュタイン」(ドイツ)	番匠谷英一	97— 98
オー・フォワイエ (フランス)	本庄桂介	98— 99
沙翁記念劇場の新演出 (イギリス)	中川龍一	99—101
再び、ライスの新作について (アメリカ)	竹下英一	101
六月の劇評		
「宇都宮城史」と「日清談判」	小野金次郎	103—104
劇場のマンネリズム	本庄桂介	104—108
明治座を觀て	竹下英一	108—109
新歌舞伎座瞥見	番匠谷英一	109—112
前進座を觀て	田島 淳	112—113
新舞台「霧の彼方へ」	後藤武雄	113—114
自由評壇〈投稿〉		115—116
劇評に対する心配〈座談会〉	同 人	117—122
編輯後記	田島 生	123
<b>第8巻第8号 昭和8年8月号</b>		1日発行
戯曲		
悪霊となった朝成 (十二場)	小野金次郎	1— 27
感情は今月のもんで明日のもんじゃない	木村修吉郎	28— 43
劇場争議に対する心配〈座談会〉	同 人	44— 50
海外消息		
古典劇復活 (ドイツ)	番匠谷英一	51— 52
カルネー (フランス)	本庄桂介	52— 53
本年のマルグアン演劇祭 (イギリス)	中川龍一	53— 54
七月の劇評		
「四谷怪談」	八住利雄	55— 57
文楽座所感	瀬戸英一	57— 58
「五稜郭血書」を觀て	杉野橋太郎	59— 61
五郎の野心を煽る	番匠谷英一	62— 63
三つの一幕物〈田中千禾夫「おふくろ」他〉	向坂丈吉	63— 65
明治座を觀る	大江良太郎	65— 67
ラジオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) 〈承前〉	中川龍一	68— 70
松居松翁氏を悼む	瀬戸英一	71
現在日本で使用されて居る劇場用語の解説 (一)	伊藤熹朔	72— 75
七月の戯曲評	小柴 茂	76— 79
劇と評論茶話会記		79

葵の上〈戯曲・一幕〉	瀬戸英一	80— 95
編輯後記	瀬戸 生	96
<b>第8巻第9号 昭和8年9月号</b>		1日発行
—ラインハルト誕生六十年記念特輯号—		
誕辰六十年記念 ラインハルトの頁		
ラインハルトの略歴		
マックス・ラインハルト	北村喜八	1— 9
俳優 (1928年2月, ニューヨーク, コロムビア大学に おける講演より)	マックス・ラインハルト	9— 14
	杉野橋太郎(訳)	
幸福なラインハルト	本庄桂介	14— 16
海外消息		
ペイカ教授の引退 (アメリカ)	中川龍一	17— 19
因果応報 (フランス)	本庄桂介	19— 21
ラジオ・ドラマ入門 (Gordon Lea) 〈完結〉	中川龍一	22— 30
「葵の上」合評会		31— 37
現在日本で使用されて居る劇場用語の解説 (二)	伊藤熹朔	38— 41
八月の戯曲評	小柴 茂	42— 44
八月の劇評		
歌舞伎座を觀る—金毘羅道中膝栗毛所感—	大江良太郎	45— 47
新派所感	番匠谷英一	47— 50
明治座の新国劇	田島 淳	50— 52
戯曲		
坊やはいい子だ (一幕)	巖谷三一	53— 67
正雪の残党 (三幕)	菅原 寛	68— 84
短夜 (一幕)	宇野信夫	85—103
編輯後記	瀬戸 生	104
<b>第8巻第10号 昭和8年10月号</b>		1日発行
劇評		
「堺事件」其他—新歌舞伎座所感—	鈴木英輔	1— 7
九月の明治座を見て新派の諸君に	青柳信雄	7— 10
愚劇「那智滝祈誓文覚」	伴 槇彦	10— 13
歌舞伎座	向坂丈吉	13— 14
近代独逸舞台機構の発達 (一)	杉野橋太郎	15— 19
映画化されたオニール劇	中川龍一	20— 21
現代日本で使用されて居る劇場用語の解説 (三)	伊藤熹朔	22— 25
九月の戯曲評	小柴 茂	26— 28
各新劇団の批判		
新劇座所感	大江良太郎	29— 33
テアトル・コメディ	鈴木英輔	33— 39
「築地座」の方向	北村喜八	39— 43
「新劇場」の客観	川口松太郎	43— 44
「新劇場」への希望	小野金次郎	44— 45

劇団「東京」に与える言葉 「新春座」の奮起を望んで	青柳信雄 内村喜作	45— 46 46— 47	収穫を尋ねて 嬉しいこと二つ—川島柳峰のこと、 と—	大江良太郎 瀬戸英一	76— 78 78
戯曲			演劇日誌		79
比良八荒 (十二景)	番匠谷英一	48— 70	舩船〈戯曲・一幕〉	脇屋光伸	80— 91
雄々しき妻 (一幕)	本庄桂介	71— 84	編輯後記	瀬戸 生	92
真葛髻髪児草紙 (三場)	瀬戸英一	85—101			
編輯後記	瀬戸 生	102			
<b>第8巻第11号 昭和8年11月号</b>		10月15日発行	<b>第9巻第1号 昭和9年2月号</b>		1日発行
戯曲			復活〈戯曲・八場〉	トルストイ(原作) 八住利雄(脚色)	3— 51
小言幸兵衛 (二場)	田島 淳	1— 24	私の経営方針		
喜蔵喜之助 (一幕)	宇野信夫	25— 38	観客本位と舞台第一主義	大谷竹次郎(談)	52
湯ざめ (一幕)	越 重夫	39— 51	東宝場の開劇場に際して	小林一三	53
十月の戯曲評	小柴 茂	52— 54	六十歳になるメイエルホルド	杉野橋太郎	54— 55
十月の劇評			ジエミエのこと		
他を顧る (歌舞伎座評)	瀬戸英一	55— 57	フィルマン・ジエミエ逝く	本庄桂介	56— 58
明治座を観て	田島 淳	57— 59	ジエミエの追憶	高橋邦太郎	58— 60
新歌舞伎座の五郎劇	小野金次郎	59— 61	現在日本で使用されている劇場用語の解説 (五)		
十月の東京劇場	八住利雄	61— 63	伊藤薫朔		61— 63
築地座	向坂丈吉	63— 65	戯曲時評	鈴木英輔	64— 66
築地小劇場の「ハムレット」	本庄桂介	65— 67	源氏物語上演禁止	番匠谷英一	67
「テアトル・コメディ」を観て	大江良太郎	67— 68	劇評		
「短夜」について	宇野信夫	69— 70	築地の新劇祭を観て	田島 淳	68
「ひと夜」所感	大江良太郎	70	築地座の三人姉妹を見て	竹越和夫	69— 71
近代独逸舞台機構の発達 (二)	杉野橋太郎	71— 76	「新劇座」感所	宇野信夫	72— 73
演劇日誌		77— 78	「フランチェスカ」劇評	小野金次郎	73— 74
夕鴉〈戯曲・一幕〉	石川常夫	79— 99	明治座の「お艶殺し」	伊藤基彦	74— 75
編輯後記	瀬戸 生	100	語らぬ雄弁—東京劇場「將軍江戸を去る」を観て—	大江良太郎	76— 78
<b>第8巻第12号 昭和8年12月</b>		11月15日発行	編輯後記	本庄桂介	79
戯曲			<b>第9巻第2号 昭和9年3月号</b>		1日発行
情の夜明け (二幕)	巖谷三一	1— 28	須磨子夫人 (一幕)	宇野信夫	3— 14
秋のメロドラマ (八場)	小野金次郎	29— 49	土曜日の夜 (一幕)	本庄桂介	15— 30
現在日本で使用されて居る劇場用語の解説 (四)			鷗の唄 (四幕)	巖谷三一	31— 46
	伊藤薫朔	50— 52	演出の独自性と演出権の問題	北村喜八	47— 53
劇評			脚色翻案についての私見		
マチネーの忠臣蔵 (東京劇場)	八住利雄	53— 55	翻案についてこう考えます	小野金次郎	54
歌舞伎座を見る	伴 槇彦	55— 57	芸術小説の脚色がもっと新劇に	竹越和夫	54— 56
「慶喜命乞」と「国芳の出世」	小野金次郎	57— 59	上演劇場とその脚色者の熱情の問題	林 晴夫	56— 57
「青年歌舞伎」に寄せる	児玉琢爾	59— 62	偉大なる劇作家現われよ	鈴木英輔	57— 58
三つの一幕物—築地座評—	鈴木英輔	62— 63	現在日本で使用されている劇場用語の解説 (六)		
明治座を観る	大江良太郎	64— 66	伊藤薫朔		59— 60
劇壇回顧—箇年			演劇時評	鈴木英輔	61— 63
停滞の一年	北村喜八	67— 70	劇評		
演出者の問題	本庄桂介	70— 71	美術座の「復活」	向坂丈吉	64— 65
中村福助の死	小野金次郎	71— 72	「東山千栄子試演会」を観る	鈴木英輔	65
創作を顧る	向坂丈吉	72— 74	築地座の「思い出」	杉野橋太郎	65— 67
記録的に—あはただしき昭和8年の劇団—べつ—			前進座二月狂言に就て	竹越和夫	68— 69
	鈴木英輔	74— 76			



「大石最後の一日」を観て	小野金次郎	69— 70	英一君安らかに冥し給へ	河合武雄	21— 22
旧作と新作（東劇二月）	伴 楨彦	70— 71	気で書いた作家	久保田万太郎	22— 23
安易な「復活」—明治座二月公演を観る—			瀬戸英一氏のラジオ・ドラマ	小林徳二郎	24— 25
	大江良太郎	71— 73	同人の思い出		
ピトエフ座に就て	本庄桂介	74— 79	醒めたところの辛さ	小野金次郎	26— 27
編輯後記	本庄桂介	80	瀬戸氏の一面	番匠谷英一	27
			小感	木村修吉郎	27— 28
<b>第9巻第3号 昭和9年4月号</b>		1日発行	羞む瀬戸さん	藤井麟太郎	28— 29
鷗の唄（四幕）	巖谷三一	2— 17	瀬戸先生	越 重夫	29— 30
ココロ（八場）	木村修吉郎	18— 38	「二筋道」出版記念会を追想して	北村喜八	30— 31
朝ともなればみんな朗です〈戯曲・三景〉			瀬戸さんと私と酒	寺田栄一	31— 32
	藤井麟太郎	39— 56	思いをこすまま	大江良太郎	32— 34
劇評			酒中有仏性	後藤武雄	35— 38
歌舞伎座の新作「沙門空海」と「雪女郎」			瀬戸英一戯曲年表	脇屋光伸	39— 45
	宇野信夫	57— 58	演劇時評	鈴木英輔	46— 51
東劇「藤十郎の恋」見物記	竹越和夫	58— 61	戯曲		
男装の麗人（東宝）	向坂丈吉	61— 63	うたかい（一幕）	本庄桂介	52— 66
美術座に「椿姫」を見る	巖谷三一	63— 65	片陰（一幕）	宇野信夫	67— 78
「椿姫」にことよせて	中島健蔵	65— 66	湯島詣場割（瀬戸英一遺稿）		79
演劇時評	鈴木英輔	67— 70	編輯後記	本庄 記	80
来朝する舞踊家クロイツベルクのこと	杉野橘太郎	71— 74			
芝居の見方			<b>第9巻第5号 昭和9年6月号</b>	1日発行	
観る人々の型さまざま	伊藤基彦	75— 77	戯曲		
劇作者としての立場から	宇野信夫	77— 78	四人の悲劇（三幕）	小野金次郎	2— 28
覚え書き	竹越和夫	78— 80	吹雪峠（一幕）	宇野信夫	29— 38
私見	番匠谷英一	80	鷗の唄（四幕）	巖谷三一	39— 47
編輯後記	本庄桂介		戯曲月評	村田 貞	48
			歌舞伎の研究		
<b>第9巻第4号 昭和9年5月号</b>		1日発行	惣七を中心の一毛剃の元祖—	三宅三郎	49— 53
—瀬戸英一追悼号—			演劇時評	鈴木英輔	54— 61
巻頭弔詞	同 人	1	摩天楼の女（ラジオ・ドラマ）		
弔詞	大谷竹次郎	2— 3		オシップ・デキーマー	62— 78
弔詞	喜多村緑郎	4		竹越和夫（訳）	
弔詞	文芸家協会	4	編輯後記		79
瀬戸英一氏の面影					
追憶	伊原青々園	5— 6	<b>第9巻第6号 昭和9年7月号</b>	1日発行	
瀬戸君の死	岡本綺堂	6— 7	戯曲		
欠点多き瀬戸	川口松太郎	7— 9	紛失物御用心（一幕）	田島 淳	2— 17
二人道成寺	田村西男	9— 10	海の英雄（一幕三場）	本庄桂介	18— 42
さらば瀬戸英一君	長田秀雄	10— 11	舞台装置におけるバランス（Balance）について	伊藤薫朔	43— 45
あの頃のこと	名塩武富	11— 12	演劇時評	鈴木英輔	46— 56
劇作家としての瀬戸英一氏	三宅周太郎	12— 13	独白と旁白		
瀬戸君を思う		14	無題	一 同人	50
感情家の瀬戸君	森 暁紅	14— 15	題名のこと	小野金次郎	51
ナゼシンダ	吉井 勇	15	無題録〈随筆〉	林七十郎	52— 54
瀬戸君の処女作	木村錦花	16	新劇座をみる	向坂丈吉	55— 56
生かし切った瀬戸君	高橋歳雄	16— 17	「雨空」の再上演と私の思い出	竹越和夫	57— 59
心残りのこと	喜多村緑郎	17— 19	編輯後記	本庄 記	60
絶筆	花柳章太郎	19— 21			

<b>第9巻第7号 昭和9年8月号</b>	1日発行	学生演技一俳優学校夏期講習演会一	宇野信夫	39— 43
舞台装置の出入口について	伊藤薫朔	戯曲・落語・落語家	正岡 蓉	44— 47
俳優術におけるリアリズム—その基礎的理念について—		戯曲		
	永田衡吉	三つの舞台を持った小曲	木村修吉郎	48— 60
独乙の戦線劇場—日本における独乙人俘虜の芝居—		八重歯の男 (一幕)	岡本 薫	61— 77
	杉野橘太郎	吃り孫右衛門 (三場)	小野金次郎	78— 90
第二新劇座の弁—新劇座同人への私信—		新刊紹介 (ユウリス・バツ「演劇社会学」)		90
	大江良太郎	編輯後記		91
海外消息				16
演劇時評	鈴木英輔	<b>第9巻第9号 昭和9年10月号</b>	9月25日発行	
演劇書簡 (第一信)	番匠谷英一	夢を破る案その他	長谷川伸	1— 3
うづみび <随筆>	宇野信夫	名優左団次	森 暁紅	4— 8
消夏芸談	林七十郎	演劇時評—大同団結と新築地の態度—	鈴木英輔	9— 11
独白と旁白		劇場用語解説 (続)	伊藤薫朔	12— 14
自分への宣言	青柳信雄	衣裳論	アレキサンダー・タイロフ	15— 18
一人ごと	大江良太郎		竹越和夫 (訳)	
独白	広神良彦	ぼたん刷毛 <随筆>	花柳章太郎	19— 20
東京のター—七月の各座—		感激の背広服 <随筆>	森英二郎	21— 22
劇評		独白と旁白		
新劇三公演 (美術座・築地座・新劇場)		フワン	小野金次郎	23
	北村喜八	近頃読んだもの	杉野橘太郎	23— 24
明治座七月狂言	竹越和夫	戯曲月評	鈴木通夫	25— 26
「マリウス」を見る (劇団スタジオ東京)		新聞劇評ということ	藤弘直樹	27— 29
	巖谷三一	東京のター—九月の各座—		27— 29
戯曲		一言申す—「新劇の再出発」を読む—	三宅三郎	30— 32
遊蕩児 (一幕)	瀬戸英一	戯曲		
嵐に立つ女 (二幕)	巖谷三一	柿実る家 (二幕)	宇野信夫	33— 50
編輯後記		秋晴れ (一幕)	本庄桂介	51— 59
		長恨歌伝奇 (三幕七場)	番匠谷英一	60—100
		編輯後記		101
<b>第9巻第8号 昭和9年9月号</b>	1日発行	<b>第9巻第10号 昭和9年11月号</b>	9月25日発行	
舞台監督論	アレキサンダー・タイロフ	福地桜痴の場合—政界より劇界への転		
	竹越和夫 (訳)	向についての疑義—	尾沢良三	1— 10
巴里の芝居 その一	本庄桂介	偶感二則	石割松太郎	11— 14
新劇の新しい進展のために—再び新劇		俗衆と共に	坪内士行	15— 17
団大同団結に関連して—	鈴木英輔	新劇の卑俗化—それを肯定する意味に於て—	飯塚友一郎	18— 22
上高地抄の演出に関して	遠山静雄	新劇だより		22
技術の貧困—主として俳優の—	伊藤基彦	松竹のよいところ	園地公功	23— 24
「芝居のツボ」について	津村京村	演劇通信—第二信—	番匠谷英一	25— 26
俳優月旦	X・Y・Z	巴里の芝居 その二	本庄桂介	27— 33
戯曲月評	小田律夫	私の好きな劇作家とその作品 <アンケート>		33
東京のター—八月の各座—		舞台技術新発明二種	杉野橘太郎	34
独白と旁白		演劇時評—大同団結の帰結と新協劇団の結成—	鈴木英輔	35— 41
にくまれぐち	田中 栄	自由評壇 <投稿>		42
その後—創作座のことなど—	伊藤基彦	諷刺喜劇のことども	平野 弘	43— 44
市川三助—旅役者の話 その一—	宇野信夫	女形私考	藤弘直樹	45— 48
初舞台				
懐旧	藤村秀夫			
浪布のなか	伊志井寛			
茶屋をんな	英 太郎			

戯曲月評	鈴木通夫	49— 50
創作座公演—「颯」を推奨する—	向坂丈吉	51— 53
東京の夕—十月の各座—	小野寺剛	54— 55
戯曲		
春色色懺悔（三幕）—遺稿—	瀬戸英一	56— 61
征韓論挿話（一幕）	小野金次郎	62— 74
めつかち生薑と女（一幕）	浅野武男	75— 85
帰る（一幕）	宇野信夫	86—100
編輯後記		101

新協と築地座	向坂丈吉	47— 49
日記から	浜村米蔵	50— 52
戯曲月評	鈴木通夫	53— 54
自由評壇〈投稿〉		55— 56
仇ばな（一幕）	小野金次郎	57— 70
桜姫（五幕六場）	木村修吉郎	71— 78
春色色懺悔（三幕）〈遺稿〉	瀬戸英一	79— 84
はなむけ（一幕）	越 重夫	85— 97
編輯後記		98

第9巻第11号 昭和9年12月号 11月25日発行

福地桜痴の場合（続）—政界より劇界への転向に就ての疑義—	尾沢良三	1— 6
舞踊批評のむつかしさ	小寺融吉	7— 10
役の把握	アドルフ・キンヅ 菅原太郎(訳)	11— 16
巴里の芝居 その三	本庄桂介	17— 22
演劇時評—大同団結と日本新演劇協会—	鈴木英輔	23— 26
創作演劇の問題	藤弘直樹	27— 30
演劇通信—第三信—	番匠谷英一	31— 32
独白と旁白		
「ペロケ色の衣裳」について	鈴木善太郎	33— 34
巧い新派の人達—望みたいのは新時代物の上演—	大塚 郁	34— 35
芸言漫言	林七十七郎	36— 38
明治座中幕	柿ノ木丁吉	39— 40
創作座の人々に物をいう—第2回公演に関連して—	鈴木英輔	40— 41
戯曲		
武勇伝宇治合宿	三宅大輔	42— 50
桜姫（五幕六場）	木村修吉郎	51— 61
夕映の酒場（一幕）	岡本 薫	62— 74
酒屋（一幕）	田口竹男	75— 89
春色色懺悔（三幕・承前）	瀬戸英一	90— 98
編輯後記		

第10巻第2号 昭和10年2月号 1日発行

作者と役者—青果と左団次一門—	千葉 昭	2— 6
若手の芸を観て—青年歌舞伎の乏しき気魄—	石割松太郎	7— 11
左団次一座	柿ノ木丁吉	12— 13
創作座批判		
創作座に寄す	八住利雄	14— 17
創作座第三回公演をみて—所感と希望—	千葉 昭	18— 22
希望	小野金次郎	22— 24
創作座に希望する	向坂丈吉	24— 25
我等の立場を語る	鈴木英輔	14— 18
自負れるな—創作座抱負の一つ—	竹越和夫	19— 21
私の立場—俳優として—	藤輪欣司	21— 25
「宇野信夫戯曲集」を読む	本庄桂介	26— 28
江島生島（三場）	田島 淳	29— 44
吉田松陰（二幕）	脇屋光伸	45— 69
桜姫（五幕六場）〈承前〉	木村修吉郎	70— 84
軽業師の娘（四幕）	番匠谷英一	85—108
編輯後記		109

第10巻第3号 昭和10年3月号 1日発行

芝居の「狂言」	山崎紫紅	2— 4
興味を引いた弁慶	石割松太郎	5— 7
綺堂の作品における真実感なるもの—		
東京劇場三月興行瞥見—	尾沢良三	8— 15
創作座の第四回公演から	杉野橋太郎	16— 20
知識階級演劇論	鈴木英輔	21— 23
大石蔵之助（一幕）	三輪春雄	24— 32
桜と清盛（一幕）	津村京村	33— 49
軽業師と娘（四幕）〈承前〉	番匠谷英一	50— 76
春色色懺悔（三幕）〈承前〉	瀬戸英一	77— 88
引括り〈常盤津〉	渡辺 均	89— 92
編輯後記		92

第10巻第4号 昭和10年4月号 1日発行

坪内逍遙博士を悼む	劇と評論同人	
ランズフォート市の公共劇	杉野橋太郎	1— 5
築地座論—第二七回公演を中心に—	鈴木英輔	6— 9

新刊紹介		9	五月東京劇壇(1)	児玉琢爾	26
古典劇再討驗の問題—前進座の国姓爺合戦を観て—			東京劇場を観て—高島屋一座4月公演所感—		
	千葉 昭	10— 16		大江良太郎	27— 29
新劇の覚え書	田辺若男	17— 19	四月新劇評		
新劇俳優一人一話			創作座観劇	千葉 昭	30— 34
友田恭助君のこと	小野金次郎	20	マルチヌの演出—T・C第二三回公演—		
伊藤智子	向坂丈吉	20— 21		田村武敦	34— 36
藤輪欣司に就て	番匠谷英一	21— 22	新協の「花嫁学校」	向坂丈吉	36— 37
うは言—汐見洋君へ—	大江良太郎	22	築地明石町(一幕)	岩名ゆき	38— 51
山本安江のこと	杉野橋太郎	23	燠く夏の物語(四幕)	木村修吉郎	52— 79
丸山定夫君のこと	伊藤基彦	23— 24	編輯後記	鈴木英輔	80
滝沢君	鈴木英輔	24— 25			
清川玉枝の「おとり」	田村武敦	25— 26	<b>第10巻第6号 昭和10年6月号</b>		1日発行
薄田研二	千葉 昭	26	現代劇の諸問題 <承前>	鈴木英輔	1— 7
田村秋子の場合	児玉琢爾	27	背面からのドラマツルギー—観客の問題より見て—		
劇評				千葉 昭	7— 12
東宝芝居月	田村武敦	28— 30	モイッシの死	杉野橋太郎	13— 14
新派、花の芝居	竹越和夫	30— 31	二人の作家—小山祐士と川口一郎—	児玉琢爾	15— 21
所謂沢正的なるものの脱皮へ—荒木又右衛門偶感—			五月劇評		
	児玉琢爾	31— 33	歌舞伎座	千葉 昭	22— 24
希望・感謝・苦言—新宿第一劇場を観て—			書かでの記(五月の明治座を見て)	大江良太郎	25— 27
	大江良太郎	33— 35	新派最初の著作権問題	岩田与司—	28— 30
新協の雷雨	千葉 昭	35— 36	メイエルホリド論	マルコフ	31— 40
逃避(三幕)	向坂丈吉	37— 56	戯曲		
江戸名物自惚鏡(一幕)	尾沢良三	57— 79	南の故郷(一幕・二場)	本庄桂輔	41— 60
編輯後記	鈴木英輔	80	同胞の暁(一幕)	岡本 薫	61— 77
<b>第10巻第5号 昭和10年5月号</b>		1日発行	研究劇団総評—都市劇場その他—	児玉琢爾	78— 79
現代劇の諸問題	鈴木英輔	1— 3	編輯後記	児玉琢爾	80
所謂「新派の芸」に就て	伊藤基彦	4— 6			
新聞劇評に関する覚え書	木村朽木	7— 11	<b>第10巻第7号 昭和10年7月号</b>		1日発行
新刊紹介(ノエル・カワード「若氣のあやまち」)	鈴木英輔	11	舞台装置総論	伊藤薫朔	1— 5
統新劇俳優一人一話			中劇場の英吉利劇	小畠元雄	5— 9
御橋公一の翹望	児玉琢爾	12	新築地劇団	千葉 昭	10— 16
杉村春子	有村 恒	12— 13	新劇倶楽部第二回合評会記		17— 28
小杉義男の味	田村武敦	13— 14	特輯・青年歌舞伎俳優を語る		
東屋三郎君のこと	小野金次郎	14	段四郎を語る	杉野橋太郎	29— 30
三島雅夫への可能、或は不可能な希望			片岡芦燕について	田村武敦	31— 32
	鈴木英輔	14— 15	中村福助掌論	小野金次郎	32
細川ちか子のプロフィール	杉野橋太郎	15	片岡我当	千葉 昭	32— 34
毛利菊枝のこと	伊藤基彦	15— 16	一つの提言—守田勘弥へ—	大江良太郎	34— 35
伊達信	竹越和夫	16— 17	中村もしほ	鈴木英輔	35— 36
破殺の決意—東山千栄子素描—	大江良太郎	17— 18	箕助のこと	尾沢良三	36— 37
五月劇団素描(2)		18	市川松莚	児玉琢爾	37— 38
辻公園で<無言劇・一幕>	エルマ・ライス	19— 21	新刊紹介(小野金次郎「於百明暗道」)	鈴木英輔	39
	竹下英一(訳)		六月劇評		
新刊紹介(永井荷風「冬の蠅」)	児玉琢爾	21— 22	左団次一座	向坂丈吉	41— 43
金曜会のカルメン<劇評>	杉野橋太郎	23— 26	有楽座竣成	大江良太郎	43— 44
			功罪「花咲く樹」	児玉琢爾	45— 46

背面からのドラマツルギー〈承前〉	千葉 昭	47— 57	戯曲月評	向坂丈吉	43— 44
「築地明石町」上演について			舞台装置の制作過程	伊藤嘉朔	45— 48
「築地明石町」の作者	宇野信夫	58	番匠屋英一著戯曲「源氏物語」読後感	杉野橘太郎	49— 51
「築地明石町」所感	大江良太郎	58— 59	新劇座と「夜の鳥」	大江良太郎	52— 55
戯曲			未明座評	児玉琢爾	56
仇討面始末（一幕・三場）	田村武敦	60— 69	戯曲		
仏法僧を聞く（一幕）	番匠谷英一	70— 85	家族（一幕）	今村紳一郎	57— 75
研究劇団総評（日大演劇科、模型劇場など）	児玉琢爾	86— 87	編輯後記	児玉琢爾	76
編輯後記	児玉琢爾	88			
<b>第10巻第8号 昭和10年8月号</b>		1日発行	<b>第10巻第10号 昭和10年10月号</b>		1日発行
新劇の技法について（一）	長田秀雄	1— 3	演劇論における宿命的矛盾	飯塚友一郎	1— 5
民国新劇運動について	呉 劍声	4— 6	新劇の技法について〈承前〉	長田秀雄	6— 8
中華国際戯劇協進会の誕生	K・M	6	演劇の貧困—欧州、特に独逸について—	遠藤慎吾	9— 12
劇評			上方歌舞伎瞥見—春琴抄を中心として—	尾沢良三	13— 21
有楽座の七月	岡田八千代	7— 8	時評		
東京自由舞台の初演	向坂丈吉	9— 11	最近商業劇場の動向と其将来性	千葉 昭	22— 28
東劇雜観記	田村武敦	11— 12	戯曲月評	向坂丈吉	28— 31
東屋三郎追悼記念特輯			転換期にあるわが演劇	北村喜八	32— 40
三ちゃん、やあい	八住利雄	13— 14	一つの道—有楽座の「国性爺合戦」に関連して—	鈴木英輔	40— 43
東屋君の死	小野金次郎	14	九月の芝居		
東屋三郎君を悼む	北村喜八	14— 16	夢のないお伽話（明治座の「花嫁学校」）		
亡き友東屋三郎へ	木村修吉郎	16— 18	東劇の「鉦」	千葉 昭	44— 46
東屋三郎の初舞台	番匠谷英一	18	「鉦」の形式について	真船 豊	45— 48
天使の翼	伊藤基彦	18— 19	「巷談宵宮」雜感	竹越和夫	49— 50
東屋君と僕	長与善郎	19— 20	柳永二郎へ—鉦雜感—	大江良太郎	51— 52
三ちゃんへ	岸 輝子	20— 21	大阪の「春琴抄」—大阪歌舞伎座9月興業—		
三ちゃん	大江良太郎	21— 23	大阪言葉の「春琴抄」	鳥江鍬也	54— 55
略歴		23	春琴に扮して	中村梅玉	55— 56
春琴抄の上演について			佐助に扮して	坂東寿三郎	56— 57
春琴抄の上演	花柳章太郎	24— 25	舞台装置について	松田種次	57— 59
難産「鴉屋春琴」	大江良太郎	25— 26	新劇コンクールについて		60
演出者として	喜多村緑郎	27	演出即創作（「緑の地平線」上演について）		
脚本について	久保田万太郎	27— 28	「中華国際戯劇協進会」の誕生に際して		
戯曲			戯曲		
争ふ人々（四幕）	小野金次郎	29— 86	秋蠅（一幕）	越 重夫	61— 62
研究劇団総評—フアニー・孤兒ネリなど—	児玉琢爾	87	兄弟	ゲ ーテ	65— 71
編輯後記	鈴木・杉野・児玉	88	編輯後記	竹越和夫（編修）	72— 83
<b>第10巻第9号 昭和10年9月号</b>		1日発行			
オーベルアムメルガウの受難劇	杉野橘太郎	1— 12	<b>第10巻第11号 昭和10年11月号</b>		1日発行
新劇の敗北	鈴木英輔	13— 20	内的演出について	遠藤慎吾	1— 5
新舞踊劇の提唱（「解脱天狗」論議）	尾沢良三	21— 31	新劇コンクールの頁		5
創作座論—最近の動向に関する一考察—	児玉琢爾	32— 38	大劇場・歌舞伎劇・歌舞伎俳優	児玉琢爾	6— 10
「鴉屋春琴」を読む	大江良太郎	39			
演劇時評	千葉 昭	40— 43			

同人住所録 (A. B. C 順)		11
江戸橋劇記	水木京太	12— 15
「狐舎」批評への返信—柳永二郎兄へ—	大江良太郎	16— 22
戯曲時評	向坂丈吉	23— 26
十月の芝居		
銅像の思い出	小野金次郎	27— 28
むだばなし—十月の明治座にて—	向坂丈吉	28— 29
「地獄変」の脚色について	尾沢良三	30— 33
「地獄変」上演雑感	吉井 勇	33— 34
歌舞伎座評	三宅三郎	35— 37
水谷竹紫氏の逝去を悼みて		
歌舞伎二優の永眠を悼む	劇と評論同人一同	37
新派の脚本はなぜないか	岩田与司一	38— 39
戯曲		
恋文異変 (一幕)	岡本 薫	40— 56
鼻 (四幕)	ゴオゴリ (原作)	
	シヨスタコビッチ (作曲)	57— 74
	八住利雄 (訳)	
スタジオ東京 (第五回公演評)		75
編輯後記	児玉琢爾	76
<b>第10巻第12号 昭和10年12月号</b>		1日発行
「断層」からの示唆	鈴木英輔	1— 3
新劇の動きと将来性	北村喜八	4— 8
新刊紹介 (竹内芳太郎著「日本劇場史、小寺融吉著「日本民謡辞典」)	杉野	8
興行協会設立に関する愚見	千葉 昭	9— 14
新刊紹介 (大島万世戯曲集)		14
随想—人と芸との間—	児玉琢爾	15
明治一代女	竹越和夫	16
市川寿猿逝く	劇と評論同人一同	16
新劇縦横の記 (はしがき)	田郷虎雄	17— 19
維納の劇場街	遠藤慎吾	20— 26
待望新劇コンクール		
コンクールへの出しもの	梅本重信	27— 28
新協劇団の立場	久板栄二郎	28— 29
方針について	大島十九郎	29
新劇コンクールに対する私見	作間 真	29— 30
協力の気運	染谷 格	30
時評		
商業主義劇場総評	千葉 昭	31— 35
戯曲時評	向坂丈吉	36— 38
戯曲		
翁家 (三幕)	田口竹男	39— 86
「新劇コンクール」対策		86
模型劇場と日大演劇科	児玉琢爾	87
編輯後記	児玉琢爾	88

<b>第11巻第1号 昭和11年1月</b>		1日発行
第一回新劇コンクール場面写真集—新協劇団「断層」, 築地座「秋水嶺」, テアトル・コメディ「お人好しの仙女」, 新築地劇団「人生劇場」, 創作座「死なす」「故郷」「珍客」— (口絵写真)		
第一回新劇コンクール審査	劇と評論	1— 10
「劇と評論」通巻十年回顧	杉野橘太郎	11— 20
新劇縦横の記—前置ばかりのコンクール評—		
	田郷虎雄	21— 28
「山鳩」を観ての感想	大江良太郎	29— 32
鷗外先生と独逸文学—主として演劇運動について—		
	大橋武彦	33— 38
演劇リアリズムにおける主観の問題	菊地克己	39— 42
新派の将来性	岩田興司一	43— 45
戯曲		
秋の金魚 (一幕)	小野金次郎	46— 55
シーボルト (三幕六場)	北村喜八	56— 95
編輯後記	杉野橘太郎	96
<b>第11巻第2号 昭和11年2月号</b>		1日発行
一月の新劇—新協劇団「ファウスト」, 創作座「幽霊荘」, 新築地劇団「渡辺華山」— (口絵写真)		
時評		
創作座・新築地について	千葉 昭	1— 5
明治と東劇	向坂丈吉	6— 8
左団地一座への新脚本	児玉琢爾	8— 10
正月の芝居		
新派を演出する	村山知義	11— 13
水上瀧太郎作「武士と町人と狼」の演出について		
	田島 淳	14— 16
巷説灸点斬の演出について	巖谷三一	16— 17
「灸点斬」の主演考として	市川猿之助	17— 19
「巷説灸点斬」について	松田伊之介	19— 20
長谷川伸氏との一問一答—有楽座の「直八子供旅」について—	遠藤慎吾	21— 22
鷗外先生と独逸文学—主として演劇運動について—第2回	大橋武彦	23— 29
円地文子論	大山 功	30— 34
ファウスト小論		
デッサン「ファウスト」—新協劇団印象批評—		
	遠藤慎吾	35
「三つ」	向坂丈吉	36
「ファウスト」を中心とする演劇的メモ		
	菊地克己	36— 38
新劇座の蒼氓		
蒼氓の脚色	青江舜二郎	39— 40
新劇座の「蒼氓」	遠藤慎吾	40— 43
「蒼氓」のこと	大江良太郎	43— 49
戯曲		
芳樹のアトリエ (四幕)	梅本重信	47— 72

彼女の言葉（一幕）	木村修吉郎	73— 91
編輯後記	児玉琢爾	92

**第11巻第3号 昭和11年3月号** 1日発行

二月の新劇—新協劇団「マンハイム教授」、テアトル・コメディ「別れも愉し」「演劇の黄昏」、俳優学校劇団「遺された風景」「浅草寺境内」—（口絵写真）  
戯曲

多情仏心（第一部）	里見 弴(原作)	1— 41
	青江舜二郎(脚色)	
新劇団ニュース（新築地劇団）		41
時評的なある書信	千葉 昭	42— 48
新劇団ニュース（創作座）		48
無気力な東劇と新派—2月の東都劇団—		
	向坂丈吉	49— 52
鷗外先生と独逸文学—主として演劇運		
動について—第3回	大橋武彦	53— 62
新劇団ニュース（テアトル・コメディ）		62
吉右衛門の汗	田口竹男	63— 67
十手夜話〈戯曲・一幕〉	越 重夫	68— 83
「争う人々」について	小野金次郎	84— 85
新劇団ニュース（新協劇団）		85
山崎紫紅論（一）—明治歌舞伎劇史論の一章として—		
	尾沢良三	86— 92
武者小路実篤作「或日の素盞鳴尊」について（二月東京劇場上演）		
作者武者小路氏の言葉		93— 95
伴奏舞台装置偶感	小糸源太郎	95— 96
音楽について	山崎裕康	96— 97
左団次一座募集脚本に就て		97
新人群（一）—戯曲時評的に—	児玉琢爾	98—100
演劇随想（その一）	大江良太郎	101—103
編輯後記	児玉琢爾	104

**第11巻第4号 昭和11年4月号** 1日発行

新築地劇団、「夜明け前」「野鴨」「春愁記」、創作座「鯉」（口絵写真）		
自由主義の止揚と演劇政策	飯塚友一郎	1— 4
十九世紀ヨーロッパ演劇の現代的教訓	北村喜八	5— 10
新劇団ニュース（創作座）		10
新しき俳優の相—ナチス俳優論—		
	アルフレッド・ミュール	11— 16
	菅原太郎(訳)	
新劇団ニュース（新協劇団）		16
戯曲時評的に—新人を語る—	児玉琢爾	17— 20
第三対話（新しき演劇のために）	前川 浄	21— 24
新劇団ニュース（新築地劇団）		24
映画俳優の表情	遠藤慎吾	25— 27
春愁記・鯉—創作座の三月—	向坂丈吉	27— 29
演劇随想（その二）	大江良太郎	30— 31

山崎紫紅論（二）—明治歌舞伎劇史論の一章として—		
	尾沢良三	32— 39

左団次一座募集脚本発表について		39
帰省録（三幕四場）	今村紳一郎	40— 86
編輯後記	児玉琢爾	87

**第11巻第5号 昭和11年5月号** 1日発行

—演劇評論特輯号—		
新劇の当面せる現実について	鈴木英輔	1— 8
新刊紹介（瀬戸英—情話選集）	児玉琢爾	8
ラインハルトの演出振り	モートン・ユーティス	9— 14
	菅原太郎(訳)	
グロテスク劇について—ウエーデキントと大南北—		
	大橋武彦	15— 24
新劇団と新派的—演劇雑記帳—	北村喜八	24— 32
新劇団ニュース（新協劇団）		32
現代劇の混乱—四月の商業劇場—	向坂丈吉	33— 36
左団次一座上演用脚本募集結果発表		36
二人三番を観る	並木二瓶	37
新派脚本解題（一）い—に	岩田与司一	39— 41
山崎紫紅論—明治歌舞伎劇史論の一章として—		
	尾沢良三	42— 45
二人の侍と女（一幕）	清水準蔵	46— 60
新劇団ニュース（創作座）		60
弟の転職（一幕）	青江舜二郎	61— 73
新刊紹介（永田衡吉著「平泉記」）		73
崖（一幕）	小野金次郎	74— 87
新劇団ニュース（テアトル・コメディ）		87
編輯後記	児玉琢爾	88

**第11巻第6号 昭和11年6月号** 1日発行

創作座「正方形」「翁家」、新築地劇団「洋学年代学」、新協劇団「天佑丸」、テアトル・コメディ「女中あい史」「マリアンヌの気紛れ」（口絵写真）		
小道具について	伊藤薫朔	1— 7
演劇時評	千葉 昭	8— 13
新劇の現状について—よりリアルステック		
な演劇のために—	松本克平	14— 21
観客の問題		
五月の劇団から	向坂丈吉	22— 23
観客	小野金次郎	23— 24
芸術大衆版	田村武敦	24
新築地の「洋学年代記」—極めてだらしのない慢評—		
	菊地克己	25— 26
新劇団ニュース（新築地劇団）		26
ロンドン劇界の近況	小島元雄	27— 28
新劇団ニュース（創作座）		28
新派脚本解題（二）に—か	岩田与司一	29— 31
山崎紫紅論（四）—明治歌舞伎劇史論の一章として—		

	尾沢良三	32— 40	脚本への対策	児玉琢爾	35— 36
戯曲			七月公演新国劇	竹越和夫	37— 38
独白のむすめ (一幕)	梅本重信	41— 55	脚色懺悔 (隨筆)	小野金次郎	39
邪教時代 (一幕)	岡本 薫	56— 66	海外通信		
踊り場風景 (一幕)	向坂丈吉	67— 83	ウィーン	遠藤慎吾	40— 42
新劇団ニュース (新協劇団)		83	アメリカ	杉山 誠	42— 43
編輯後記	児玉琢爾	84	戯曲		
			白い鶏 (一幕)	石川常夫	44— 55
<b>第11巻第7号 昭和11年7月号</b>		1日発行	自癡 (二場)	大橋武彦	56— 67
シエークスピアと映画と (一) —映画と演劇と—			出世定九郎 (二幕)	巖谷三一	68— 91
アラダイス・ニコル		1— 5	編輯後記	児玉琢爾	92
杉山 誠(訳)					
左団次の新企画	千葉 昭	6— 9	<b>第11巻第9号 昭和11年9月号</b>		1日発行
心の劇場における演出者としての覚書			ゴーリキイの追悼公演について	秋田雨秋	1— 3
—「避暑地です」に関連して—	青江舜二郎	10— 12	演劇時評	千葉 昭	4— 9
戯曲化の困難—「流れ」の脚色について—			芸術家の眼—井上正夫のために—	杉本良吉	10— 14
	立野信之	13— 16	山崎紫紅論 (五) —明治歌舞伎劇史論の一章として—	尾沢良三	15— 21
演劇時評	北村喜八	17— 21	新劇座の動向を語る		
劇団ニュース (新協劇団)		21	新劇座に望む	青江舜二郎	22— 23
商業劇場批評—六月—	向坂丈吉	22— 25	新劇座の一員として	柳永二郎	23— 24
演劇雑稿	古谷綱武	26— 29	よしなしごと—新劇座に就て—	杉山 誠	25— 26
新刊紹介 (「解放された演劇」)	鈴木英輔	29	鬼怒子を中心として	向坂丈吉	26— 27
井上正夫の「断層」を中心として〈対談〉			海外消息		
	杉山 誠	30— 32	塊太利	遠藤慎吾	28— 30
	遠藤慎吾		ブロードウェイ劇信	竹越和夫	30— 31
新劇三公演〈劇評〉	千葉 昭	33— 34	パリー	竹山慎太郎	31— 32
新派脚本解題 (三) たーこ	岩田与司一	35— 39	ソヴェート演劇ニュース	緒方 彪	32— 33
新刊紹介 (伊馬鶴平著「桐の木横町」)	菊地克己	39	劇場建築の変遷 (二) —シェルドン・チェニによる—		
劇団ニュース (新築地劇団)		40	菅原太郎(記述)		34— 38
戯曲			新派脚本解題 (四) えーき	岩田与司一	38— 39
闇夜 (一幕)	田端喜作	41— 52	颯という字—多情仏心の上演に際して—		
晴れた日に (一幕)	藤 高穂	53— 67		青江舜二郎	40— 42
外部—A Pageant without words— (一幕)			納涼芝居 (東京劇場八月公演を見て)	竹越和夫	43
	エルマ・ライス	68— 71	ゲートと陶庵公—東屋三郎を思ふ—	大橋武彦	44— 50
	竹下英一(訳)		戯曲		
編輯後記		72	少年と女の暦 (二幕)	田村武敦	51— 70
			争う人々 (第二部)	小野金次郎	71— 91
<b>第11巻第8号 昭和11年8月号</b>		1日発行	編輯後記		92
演劇の新気運	北村喜八	1— 6			
劇場建築の変遷 (一)	菅原太郎(記述)	7— 12	<b>第11巻第10号 昭和11年10月号</b>		1日発行
シエークスピアと映画と (二) —映画と演劇と—			ゴーリキイ追悼公演に因みて		
アラダイス・ニコル		13— 17	「どん底」におけ小山内薫演出と村山知義演出の対比		
杉山 誠(訳)			水品春樹		1— 4
ロンドンの野外劇	小島元雄	18— 21	ゴーリキイとブレイチョフ		
井上正夫に望む座談会特輯			ヨゼフ・ユゾフスキイ		4— 9
井上演劇道場に就て	遠藤慎吾	23— 25	杉山 誠(訳)		
井上正夫の「再出発」	杉山 誠	26— 28	新協劇団の「どん底」	遠藤慎吾	9— 11
演出家、演技	千葉 昭	29— 31	芸術的大衆劇について—杉本良吉君に答へつつ—		
戯曲が欲しいです	井上正夫	31— 34			



	北村喜八	12— 18	独白と旁白	遠藤慎吾	68— 69
淡路人形	後藤武雄	19— 23	御節約令(一幕)	越 重夫	70— 87
第二回左団次一座上演脚本募集結果について		24	編輯後記		88
エルマー・ライスの戯曲(紹介)	番匠谷英一	25— 26	双雅房通信		89
シェークスピアと映画と(三) —映画と演劇と—					
	アラダイス・ニコル	27— 30			
	杉山 誠(訳)				
劇場建築の変遷(二) —シエルドン・チェニイによる—					
	菅原太郎(訳述)	31— 32			
海外消息					
ロンドン	小島元雄	33— 34	大地(三幕)	パアル・エス・バック	2— 45
ウィーン	竹山慎太郎	34	月ヶ城(一幕)	青江舜二郎(脚色)	
九月の劇壇から				今村伸一郎(作)	46— 59
九月東都劇壇巡礼	竹越和夫	35— 37	文学的な戯曲<承前>	十日会(改訂)	
特異な生活(「紙幣」と「武器なき人々」)			海外消息	山田 肇	60— 64
	向坂丈吉	37— 38	アメリカ	杉山 誠	65
明治と東劇	平垣次郎	39— 40	演出ノート		
「26号隧道」を見て	大橋武彦	40— 41	「大地」の演出	竹越和夫	66— 67
ゲーテと陶庵公(二) —東屋三郎を偲ぶ—			「月ヶ城」演出の覚書	北村喜八	68— 75
	大橋武彦	42— 45	観たもの(11月)		
争う人々<戯曲・第二部・承前>	小野金次郎	46— 83	「群盗」をみて	向坂丈吉	76— 77
編輯後記		84	「熊の唄」「月ヶ城」	伊藤基彦	77— 78
			「月ヶ城」を観て	松田伊之介	78— 79
			東宝劇団の「ボーギイ」	杉山 誠	79— 80
<b>第11巻第11号 昭和11年11月号</b>		1日発行	新刊紹介(岸田国士著「現代演劇論」)		80
「いたち」その他<口絵写真>			独白と旁白	遠藤慎吾	81
新劇の理想と現実	鈴木英輔	2— 8	談話室<投稿>		82— 83
文学的な戯曲	山田 肇	9— 12	編輯後記		84
戯曲集案内		13	双雅房通信		85
今日のロシア演劇	ゴオドン・クレイグ	14— 24			
左団次一座上演脚本集脚本審査報告		24			
演劇匿名放談会		25— 29			
随筆					
ラジオ放談	小野賢一郎	30— 31	<b>第12巻第1号 昭和12年新年特輯号</b>		1日発行
貢・震災・妹	三宅三郎	32— 36	新築地劇団「女人哀詞」、創作座「大地」、アメリカの舞台から		
旁白	巖谷三一	36— 38	(口絵写真)		
海外消息			演劇の新しき様式への探求	北村喜八	2— 13
アメリカ	杉山 誠	39— 40	口絵写真解説		13
ドイツ・フランス	竹山慎太郎	40— 41	新劇大衆化反対論	大山 功	14— 20
『鮠』をめぐる			商業演劇の展望		
「鮠」と私	伊藤基彦	42— 45	商業演劇の現在と将来	千葉 昭	21— 25
「鮠」雑感	大江良太郎	46— 49	商業劇場の動向	向坂丈吉	26— 29
先代市川左団次の功績	尾沢良三	50— 56	海外消息(ロンドン・ワルサウ・ブタペスト)		
真船氏は我等の砥石だ	花柳章太郎	57	遠藤慎吾		30— 31
観たもの(十月)			中央公論戯曲特輯号批判		
プログラムの余白へ	青江舜二郎	58— 59	劇場と文学の握手を	北村喜八	32— 33
「雪地獄」見物	伊藤基彦	60— 61	四つの戯曲	千葉 昭	33— 37
「転々長英」を観て	杉山 誠	61— 62	「戯曲特輯号」を読んで<対談>	遠藤慎吾	37— 41
十月の各座	竹越和夫	62— 65	舞台人の言葉	杉山 誠	
「恋愛の責任」を見て	園地公功	66— 67	これからの二番目	井上正夫	42— 43
			無題	坂東蓑助	43— 44
			劇評十二月		

新築地の「女人哀詞」	杉山 誠	45— 46	第12巻第 4号 昭和12年 4月号	1日発行
「大地」について	柏木茂夫	46— 47	新協劇団「北東の風」、新築地劇団「桜の園」、創作座「ウインターセット」(口絵写真)	
戯曲			ワフタンゴフの歩いた道	北村喜八 2— 15
琴曲青葉抄(六場)	松田伊之介	48— 76	新劇のための二・三の感想	鈴木英輔 16— 19
国の市懺悔(ラジオ・モノローグ)	浅野武男	77— 82	俳優論(承前)	水品春樹 20— 28
須佐之男命(一幕)	上方正一	83— 97	詩劇の可能性	T・S・エリオット 小川哲郎(訳) 29— 35
談話室〈投稿〉		98— 99	海外通信—モスクワ演劇雑信—	緒方 彪 36— 39
編輯後記	(M・S)	100	俳優修業(一)	スタニスラウスキイ 杉山誠・山田肇(訳) 40— 49
双雅房		101	劇評	
第12巻第 2号 昭和12年 2月号		1日発行	有楽座第一歩	向坂丈吉 50— 51
—喜劇研究特輯号—			新築地座の「桜の園」	杉山 誠 52— 53
「ウインザの陽気な女房たち」(口絵写真)			戯曲	
喜劇の本質模索	新関良三	2— 4	捕まる(一幕)	小野金次郎 55— 70
フランス喜劇管見	本庄桂介	5— 8	下剋上(三幕六場)	番匠谷英一 71— 89
ルエダの「パーソ」に就いて—スペインの喜劇—			編輯後記	100
ソヴェート喜劇に関連して	園地公功	8— 15	第12巻第 5号 昭和12年 5月号	1日発行
新派における喜劇の沿革	岩田与司一	20— 23	東童劇団「風の中の小供」「雪原の少年」,「描かれた人生」〈映画〉	
喜劇の現状	千葉 昭	23— 28	「大阪夏の陣」〈映画〉(口絵写真)	
しばい随筆	鏡木清方	29— 31	音楽と演劇(一)	杉野橘太郎 2— 14
海外消息(イギリス・アメリカ)	杉山 誠	32— 33	歴史劇について	青江舜二郎 15— 23
福地桜痴論(一)—明治歌舞伎史論の一章として—			京阪劇壇における勝能進・謗造父子の地	
尾沢良三	尾沢良三	34— 36	位—明治歌舞伎劇史論の一章として—	尾沢良三 24— 30
戯曲時評			海外消息—モスクワ演劇雑信—	緒方 彪 31— 33
肉身の情愛その他	青江舜二郎	37— 44	俳優修業(二)	スタニスラウスキイ 杉山誠・山田肇(訳) 34— 43
黎明座を語る	市川八百蔵	45— 46	演劇・映画評	
明君行状記の演出について	巖谷三一	46— 48	商業劇場について	千葉 昭 44— 46
「ウインザーの陽気な女房たち」〈劇評〉	杉山 誠	49— 50	「北東の風」その他	向坂丈吉 46— 49
戯曲			かくて映画は!	伊藤基彦 50— 52
秋野の狩衣(一幕)	松田伊之助	51— 65	投稿戯曲評	52
遠い路(一幕)	伊藤基彦	66— 85	戯曲	
談話室〈投稿〉		86— 87	独水(二幕六場)	千葉 昭 53— 78
編輯後記	(M・S)・(E)	88	うなぎ門答(三幕)	岡本 薫 79— 97
双雅房通信		89	編輯後記	98
第12巻第 3号 昭和12年 3月号		1日発行	第12巻第 6号 昭和12年 6月号	1日発行
俳優論	水品春樹	2— 13	—第十二周年記念号—	
プウシキンの「ポリス・ゴドゥノフ」に就て			新協劇団新宿第一劇場公演「春の目ざめ」「科学追放記」,「我等の仲間」〈映画〉,「熱風」〈映画〉,「お気に召すまま」〈映画〉,	
緒方 彪(訳)	緒方 彪(訳)	14— 19	(口絵写真)	
滑稽・諷刺・喜劇	清長長利	20— 29	演劇と倫理	千葉 昭 2— 9
似ている猿と人間〈戯曲評〉	青江舜二郎	30— 36	戯曲の大劇場的性格—新劇大衆化論よ	
「表彰式前後」—新国劇2月公演—	竹越和夫	37	り派生する一問題として—	大山 功 10— 20
海外消息—モスクワ演劇雑信—	緒方 彪	38— 41	音楽と演劇(二)	杉野橘太郎 21— 28
新派脚本解題(承前)	岩田与司一	42— 43	京阪劇壇における勝能進・謗造父子の地	
独白	浅野武男	44		
つばめ〈戯曲・三場〉	神崎長四郎	45— 63		
編輯後記	杉山 誠	64		

位一明治歌舞伎劇史論の一章として一	尾沢良三	29— 35	劇と評論・十二年史(三)一億い出—	北村寿夫	57— 59
喜劇に関する走り書	鈴木英輔	36— 38	予科の頃〈随想〉	向坂丈吉	61— 62
俳優修業(三)	スタニスラフスキ	39— 46	狭心症事件(夏の芝居の思い出)	小野金次郎	62— 63
	杉山誠・山田肇(訳)		俳優修業(五)	スタニスラフスキ	65— 79
劇と評論・十二年史(一)一第一次劇と評論の思い出一				杉山誠・山田肇(訳)	
	田島 淳	47— 50	演劇漫才〈随想〉	浅野武男	81— 82
海外消息			同人皆是我師也〈随想〉	大橋武彦	82— 83
アメリカ	杉山 誠	51— 52	京阪劇壇における勝能進・諺造父子の地位(三)		
モスクワ	緒方 彪	52— 55	一明治歌舞伎劇史論の一章として一	尾沢良三	85— 87
映画時評			旧い記憶一井上正夫の芝居一	児島琢爾	88— 89
演技の貪しさ一重に日本映画の場合一			ラインハルトの「イエーダーマン」	遠藤慎吾	89— 90
	伊藤基彦	56— 58	大正新派劇年代記(三)	岩田与司一	92— 93
大正新派劇年代記	岩田与司一	60— 61	芝居通信		94— 95
戯曲			編輯後記	遠藤慎吾	96
支倉六右衛門(三幕五場)	青江舜二郎	62—101			
編輯後記	伊藤基彦	102	<b>第12巻第9号 昭和12年9月号</b>		1日発行
相模書房通信		103	欧州の劇界から、映画「どん底」より(口絵写真)		
			歴史劇に就ての感想	佐々木孝丸	6— 9
<b>第12巻第7号 昭和7年12月号</b>		1日発行	演劇と民衆	緒方 彪	10— 21
新協劇団「醒めて歌へ」、新築地劇団「板垣退助」(口絵写真)			キノドラマ批判		
戯曲			若干の感想	千葉 昭	23— 26
若い人(夏の巻一二幕三場)	石坂洋次郎(原作)	2— 36	嗤ふ手紙	向坂丈吉	26— 28
	田郷虎雄(脚色)		キノドラマの印象	浅野武男	29
俳優修業(四)	スタニスラフスキ	37— 53	劇と評論・十二年史(四)一歌舞伎出版部時代(その一)一		
	杉山誠・山田肇(訳)			巖谷三一	31— 34
カーメルヌイ劇場の危機と芸術座の			古典劇の話	伊原青々園	35— 38
「アンナ・カレーニナ」	緒方 彪	54— 60	演劇時評一動く演劇界一	北村喜八	39— 46
京阪劇壇における勝能進・諺造父子の地位(三)			戯曲時評一「遁走譜」その他一	松田伊之助	47— 53
一明治歌舞伎劇史論の一章として一	尾沢良三	61— 66	ジャーナリズムからみた新劇	市川為雄	55— 56
劇・評論・十二年史(一)一大震災前後一	北村喜八	67— 73	「新喜劇」と諷刺	加巳壮一	56— 60
隨筆			俳優修業(六)	スタニスラフスキ	61— 78
博多ゆき	巖谷三一	74— 76		杉山誠・山田肇(訳)	
芝居と頼山陽	大橋武彦	77— 79	大阪から物申す	鳥江鏡也	79— 80
花道の変遷について	鈴木英輔	80— 85	海外消息一国際映画会議を繞って一	遠藤慎吾	81— 83
豊岡佐一郎君を偲ぶ	山下良三	87	いつわり一座(三幕)	松田伊之介	85—111
大正新派劇年代記(二)	岩田与司一	88— 89	編輯後記	竹越和夫	112
芝居通信		90— 91			
編輯後記	杉山橘太郎	92	<b>第12巻第10号 昭和12年10月号</b>		1日発行
			明治座「湖心荘」,「新選組」〈映画〉,「第七天国」〈映画〉,「ジェニーの家」〈映画〉(口絵写真)		
<b>第12巻第8号 昭和12年8月号</b>		1日発行	戯曲		
創作座「北へ帰る」「町人」、アメリカ劇団から(口絵写真)			女の設計	水木洋子	2— 34
戯曲			会議室(一幕)	岩名ゆき	35— 48
三吉と外国人(三幕八場)	青江舜二郎	2— 45	歴史劇に就ての感想(二)	佐々木孝丸	49— 57
投稿戯曲短評		45	日本新劇倶楽部私議	飯塚友一郎	58— 64
演劇時評一知性と意欲なき演劇一	遠藤慎吾	46— 48	隨筆		
映画時評一キノドラマ・その他一	笈 清	49— 51	灰皿の煙	木村錦花	65— 67
進めや進め〈随想〉	青江舜二郎	52— 53	雑音	岡田八千代	67— 69
芝居と私一その第一ページ一〈随想〉	田郷虎雄	53— 55	演劇時評一戦争劇その他一	竹越和夫	70— 72
投稿戯曲短評		56			

戯曲時評—戯曲批評の問題—	松田伊之介	73— 78
映画時評—二つのシナリオ—	寛 清	78— 81
「アンナ・カレーニナ」の脚色について	杉本良吉	83— 85
「湖心荘」を観て	井汲越次	86— 90
イギリス演劇の近況	小畠元雄	91— 93
シーボルトと日本の芝居	大橋武彦	94— 97
俳優修業（七）	スタニスラウスキイ 杉山誠・山田肇(訳)	98—109
大正新派年代記（四）	岩田与司一	110—111
編輯後記	竹越和夫	112
<b>第12巻第11号 昭和12年11月号</b>		1日発行
—特輯「どん底」座談会・友田恭助追悼—		
新築地劇団「土」、新協劇団「アンナ・カレーニナ」、友田恭助追悼写真（口絵写真）		
新劇のために	大山 功	6— 14
演劇の要因	アルトゥール・クッチャー 加藤衛・遠藤慎吾(訳)	15— 19
事変後の演劇・映画	飯塚友一郎	20— 25
『どん底』座談会—映画「どん底」を中心に—		36— 39
	里見 弴・北村喜八 市川猿之助・尾沢良三 市川寿美蔵・伊藤基彦 市川 左升・遠藤慎吾 市川荒次郎・千葉 昭 菅見 恒夫・竹越和夫	
演劇時評—新劇界の動き—	遠藤慎吾	40— 41
戯曲時評—五つの作品—	松田伊之介	42— 47
劇と評論・十二年史（五）—歌舞伎出版部時代（その二）—	巖谷三一	48— 52
友田恭助追悼		
友田君とわたくし	久保田万太郎	53
新劇の名優	三宅周太郎	54— 56
友田恭助・交友15年	北村喜八	56— 57
何ともいえない	八住利雄	58
その日	向坂丈吉	59
友田恭助のこと	番匠谷英一	59— 60
噫、五郎さん	高橋邦太郎	60— 61
あの時この時	竹越和夫	61— 62
ある手紙	小林徳二郎	63
哀悼	北村寿夫	63— 64
中学同窓としての友田君	藤島亥治郎	64— 65
友田恭助君のこと	里見 弴	66
「アンナ・カレーニナ」の脚色について	高橋邦太郎	66— 68
シーボルトと日本の芝居（二）	大橋武彦	69— 72
俳優修業（八）	スタニスラウスキイ 山田 肇(訳)	73— 85

戯曲		
法寂院付近（一幕）	今村純一郎	86—107
編輯後記	竹越和夫	108
<b>第12巻第12号 昭和12年12月号</b>		1日発行
—特輯・ラジオ・ドラマ研究、小山内薫十周年憶出—		
休刊の辞		
新聞と演劇—現在の新聞劇評などを中心に—	鈴木英輔	6— 13
トーカー連鎖劇の弁	村山知義	14— 19
劇と評論・十二年史（六）—歌舞伎出版部時代（その三）—	巖谷三一	20— 23
ラジオドラマ研究特輯		
生活規範としての国民演劇—特にラジオ劇に関連して—	飯塚友一郎	24— 29
私の「レヂオラマ」論	坪内士行	30— 33
ラジオ・ドラマ雑感	長谷川時雨	34— 38
ラジオドラマの場面転換について	山下良三	39— 42
BBCの作家群	岡崎重太郎	43— 53
放送文芸の演出に就て	和田 精	54— 63
戯曲時評—主題としての家—	向坂丈吉	64— 65
故小山内薫10周年憶出特輯		
幼時の憶出	岡田八千代	66— 68
先生—劇場—そしてどん底	八田元雄	68— 69
十年の月日	円地文子	70— 71
十二月二十五日	北村小松	71— 72
暮の二十五日	田村秋子	73
やっぱりそうであった	八住利雄	74
ラジオドラマ		
番狂はせ	オシップ・デイモフ 遠藤慎吾(訳)	75— 90
ミシシッピー河の氾濫	クルト・ハイニツケ 竹越和夫(訳)	92—101
編輯後記	竹越和夫	102

## 〈筆者紹介〉

ロベルト・ヴリーゲン	大阪芸術大学教授 (音楽史)
佐藤勇夫	大阪芸術大学助教授 (英語)
さとう健	大阪芸術大学助教授 (写真)
清水芳子	大阪芸術大学助教授 (演劇史)
志村光広	大阪芸術大学助教授 (染色)
杉野橘太郎	前早稲田大学教授 (演劇史)
滝野伸子	浪速短期大学助教授大阪芸術大学兼任 (心理学)
田中健三	浪速短期大学教授大阪芸術大学兼任 (造形)
月溪恒子	大阪芸術大学助手 (音楽学)
橋本清司	大阪芸術大学教授 (音楽教育学)
ヨゼフ・ミュラー・ブロックマン	大阪芸術大学客員教授 (グラフィック・デザイン)
三木康成	大阪芸術大学教授 (芸術理論)
宮島久雄	大阪芸術大学助教授 (デザイン史)
村上憲司	大阪芸術大学教授 (芸術理論)
森淳	大阪芸術大学教授 (陶芸)
諸井誠	大阪芸術大学教授 (作曲)
山口宏	大阪芸術大学助教授 (建築論)
山本利雄	大阪芸術大学教授 (インテリア・デザイン)
渡辺達三	大阪芸術大学専任講師 (環境計画)

## 〈編集後記〉

「芸術」第二号 (大阪芸術大学紀要) がようやく発刊の運びとなった。1970年9月の創刊以後、遅延のため本学創立十周年の年に当ることとなったが、前回より二年半を要したのは本意でなく、毎年発行を目標に努力したい。この間大阪芸術大学には四学科が増設され、合せて十二学科となった。今後ますます広いきさまの視野からの研究論者が期待できるわけであるが、事実第二号は創刊号よりも約三割増加している。それにしても紀要としては豪華版であった創刊号の方針を、今回も継続できたのは塚本学長の理解によるもので、お陰で無味乾燥なこの種の編集の仕事が非常に楽しいものになったことを編集委員一同深謝したい。

編集の方針は前回同様に、従来の紀要の型にとらわれず自由に幅を拡げてあるが、その利点を活用して各科の協力・共同による芸術における新しい問題点の探究に歩を進めたいと考えている。それが本学の基本理念の一つである「芸術における総合のための分化と境界領域の開拓をめざす」ことにもなるであろう。年刊となってもこの目標はそう簡単に達成できるものではないが、あまりムキにならず柔軟な姿勢でこの問題にも取組んでいきたいと思っている。まだまだ不出来なものであるが、内外からのきびしいご批判とあたたかいご支援をお願いする次第である。

(芸術研究所・村松記)

## 大阪芸術大学 紀要〈芸術〉2

昭和48年3月20日発行

発行／大阪芸術大学

大阪府南河内郡河南町 Tel. 07219-3-3781

編集／大阪芸術大学芸術研究所

表紙／西脇友一(大阪芸術大学助教授・グラフィック・デザイン)

印刷／日本写真印刷株式会社